ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/353316713

Giorgio de Castelfranco y el Veronés en Las Bodas de Caná (1563) - El segundo Consort - Laudes

Book · July 2021

CITATIONS
0

READS
81

3 authors:

Manuel Lafarga Marqués
Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia
28 PUBLICATIONS **4** CITATIONS

SEE PROFILE

Penelope Sanz Gonzalez
The Music and Language Frontiers LAB
18 PUBLICATIONS **2** CITATIONS

SEE PROFILE

Jorge Camarero
2 PUBLICATIONS **0** CITATIONS

SEE PROFILE

All content following this page was uploaded by Manuel Lafarga Marqués on 17 July 2021.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

GIORGIO DE CASTELFRANCO Y EL VERONÉS EN LAS BODAS DE CANÁ

EL SEGUNDO CONSORT

LAVDES

MANVEL LAFARGA
PENELOPE SANZ
JORGE CAMARERO

Giorgio de Castelfranco y el Veronés en Las Bodas de Caná

El Segundo Consort

Laúdes

Manuel Lafarga Marqués
Penélope Sanz González
Jorge Camarero Manzanero

ILUSTRACIONES:

© **Manuel Lafarga: todos los diseños, excepto** Figuras 17, 24, 39 y 44.

© **Jorge Camarero: Figuras 17, 24, 39 y 44**.

Creado bajo licencia Creative Commons

CC – BY – NC – ND

Este material puede ser distribuido mediante copias literales del mismo y con fines exclusivamente **NO comerciales**. **No** se permiten trabajos **derivados ni remixes** basados en él. Las **ilustraciones** que contiene son **propiedad exclusiva** de sus autores. Los **Créditos tanto de ilustraciones como de texto deben ser atribuidos a sus autores y licenciatarios** en la forma que estos especifiquen.

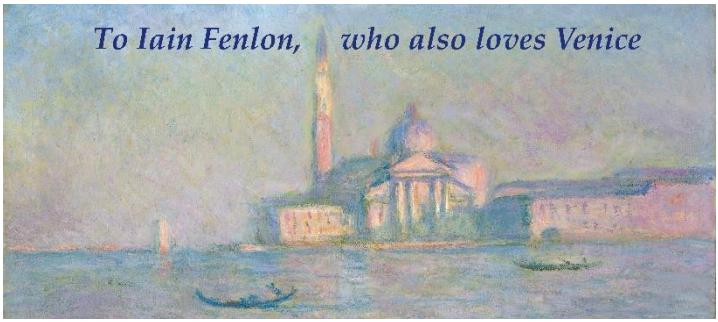
ISBN: 978-84-09-31601-4

9 788409 316014

M. LAFARGA ET P. SANZ EDS.
C/ Pintor Sorolla, 83
46400 Cullera (VLC), Spain
(+34) 657 504 725

1ª Edición. Junio 2021

Nuestros diseños, trabajos, publicaciones y conferencias son periódicamente actualizados y están disponibles en:
www.theweddingatcana.org


To Iain Fenlon, who also loves Venice

Tiziano conoce al joven Veronés sobre el puente de Paglia, por Antonio Zona, 1861. Galería Internacional de Arte Moderno de Ca' Pesaro, Venecia.

Consort **1a**	Vocal con clavecín	Paolo I
Consort **1b**	[Vocal con laúd] [1]	Paolo II
Consort **2**	Laúdes [Figura 24]	Paolo II
Consort **3**	Violines	Paolo II
Consort **4**	Violines	Paolo III
Consort **5**	Violas *da gamba*	Paolo III

[1] **§** Nota 23.

Giorgio de Castelfranco y el Veronés en Las Bodas de Caná

El Segundo Consort

Lavdes

Primera parte
Paolo Caliari II "Frankenstein"

Introducción. Una misa fúnebre para Giorgione 3

1. Diego Ortiz vs. Giorgione: un duelo entre *maestros* 19

2. Jacopo Bassano: un *cornettista* de última hora 23

3. Un *piffanista* turco sin rostro entre la Escuela Veneciana 31

4. Andrea Schiavone: un pintor "incorpóreo" 37

5. Un contorno en mosaico para Paolo II 41

6. Paolo Caliari II: un laudista frustrado 45

7. Dos laudistas perdidos y dos *maestros* superpuestos 51

Segvnda parte
El segvndo consort

Introducción. Frankenstein en la ciudad de los canales 63

8. Giorgione, un laudista competente 71

9. Paolo Caliari II "Frankenstein" *revisitado* 77

10. Benedetto Caliari y Jacopo Tintoretto tañen laúd 87

11. El Segundo Consort: el vínculo entre las Artes y los laúdes perdidos del Veronés 93

12. Ecos de laúdes para la misa fúnebre de Giorgione 105

Bibliografía 125

Conferencias multimedia 131

PRIMERA PARTE
PAOLO CALIARI II "FRANKENSTEIN"

Introducción

Una misa fúnebre para Giorgione

1. Diego Ortiz vs. Giorgione: un duelo entre *maestros*

2. Jacopo Bassano: un *cornettista* de última hora

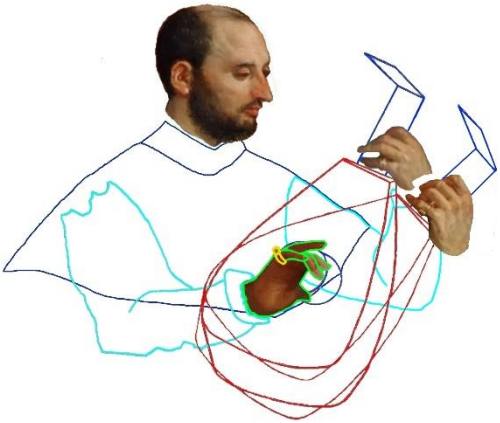
3. Una viola *bastarda* y un *piffanista* turco sin rostro entre la Escuela Veneciana

4. Andrea Schiavone: un pintor "incorpóreo"

5. Un contorno en mosaico para Paolo II

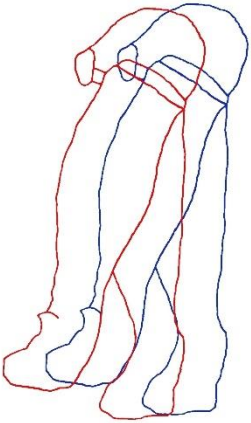
6. Paolo Caliari II: un laudista frustrado

7. Dos laudistas perdidos y dos *maestros* superpuestos



Si no puedo inspirar amor,
inspiraré el miedo.

Mary Wollstonecraft
Shelley
Frankenstein



Introducción: una misa fúnebre para Giorgione

El gigantesco lienzo del Veronés [1] para la congregación de San Giorgio Maggiore acabó siendo, durante los quince meses que tardó en completarse, una empresa bastante accidentada sobre un andamio muy transitado: había sido encargado por los monjes venecianos pocos meses después de comenzar la última convocatoria del Concilio de Trento, y fue entregado dos meses antes de su conclusión [2].

Su idea original para la escena central, o al menos la que convinieron los Caliari con los responsables del monasterio y con los patronos del lienzo — probablemente la familia Grimani —, consistía en la misa fúnebre cantada que Giorgione nunca pudo tener a su muerte prematura en el *Lazzaretto* [3]. Este era un derecho veneciano establecido desde más de un siglo atrás, y que finalmente sus protectores, los Grimani, junto con sus colegas pintores-*músicos*, habían decidido brindar al maestro ausente en el refectorio de San Giorgio Maggiore, uno de los recintos más renombrados de la ciudad.

[1] Paolo Caliari. Nacido Spezzapedra (*lit.* cantero). Apodado "el Veronés" (Verona 1528 – Venecia 1588).

[2] Lafarga & Sanz (2019a; 2019b; 2019c). En el lienzo, además de otros personajes egregios de su tiempo, quedaron finalmente retratados junto al pintor y sus colegas también algunos protagonistas muy relevantes del propio Concilio y de la orden Benedictina.

[3] Giorgio de Castelfranco, apodado "Giorgione" (Castelfranco, 1478 – Venecia, 1510). Giorgione murió a causa de la peste. Sobre su presencia en el lienzo: **§** Lafarga *et al* (2018); Lafarga & Sanz (2019a; 2019b; 2019c; 2021a, en prensa; 2021b, en prensa). **§** *Diego Ortiz y Giorgione en concierto. Abades, músicos y patronos* [https://youtu.be/4ilqH6LRjPk].

La misa incluía, como era la tradición, un cuarteto de voces acompañado en modo polifónico por el Veronés al clavecín, como se ilustra en las [Figuras 42 y 43] [4]. Esta era la idea principal, que incluía a sus protagonistas en el centro de la gigantesca escena — Giorgione, el propio autor, sus amigos pintores-*musicos* venecianos, y Girolamo Grimani [5] —, y en consecuencia comenzó a trabajar directamente en ella mientras sus equipos y los de su propio hermano [6] se ocupaban del resto del cuadro.

De este modo, acabó antes que nada su propia silueta al clave y también la de Giorgione (como se puede apreciar en las radiografías del lienzo), junto con el balcón superior en el que dos laúdes y algunas voces acompañaban a distancia el homenaje póstumo al "Leonardo" veneciano desaparecido [7].

[4] Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa). Dos monjes, quizá benedictinos, más sus dos colegas Tintoretto y Tiziano. Jacopo Robusti, apodado "Tintoretto" (Venecia, 1519 – Venecia, 1594). Tiziano Vecellio (Pierre di Cadore, 1488-90 – Venecia, 1576).

[5] (Venecia, 1496 – Venecia, 1570). Patricio veneciano y procurador de San Marcos. Fue patrono del Veronés y de algunos de los artistas presentes en el lienzo, así como del monasterio de San Giorgio. Su familia fue una de las protectoras de Giorgione en su tiempo. **§** Lafarga & Sanz (2021a, en prensa).

[6] Benedetto Caliari (Verona 1538 – Venecia 1598). Salinger (1946, p. 12). Lafarga & Sanz (2019b; 2021a, en prensa).

[7] El balcón acabado al completo descendió finalmente desde el borde superior hasta su ubicación actual. Nuestra hipótesis al respecto es que los personajes de la mesa frontal estaban destinados a ubicarse más arriba, sobre la actual balaustrada, exactamente en la misma medida en la que descendería después el balcón — Apartado 12 —, y en tanto el clave estaba presente en la escena mientras existió la primera formación — *vocal* — con Paolo, primero teclista (Paolo I) y después laudista (Paolo II): **§** Tabla al comienzo.

Sin embargo, y sin duda por razones importantes, tuvo que renunciar a parte de estos diseños ya desde algún momento temprano que no podemos precisar.

Quizá la presencia del rito fúnebre y del clave en el centro de la escena recordaban demasiado a la muerte en mitad de un banquete nupcial [8], pero, en cualquier caso, el hecho cierto es que su propio papel original como "polifonista" del cuarteto vocal fue descartado después de acabarse a sí mismo como clavecinista, y sustituido por la misma función al laúd.

Paolo se irguió a sí mismo en la misma ubicación en que se hallaba antes, aunque un poco más retirado, sin alterar el resto del *consort* ni tampoco la presencia de su patrono Girolamo —cuya familia lo fue a su vez también de Giorgione —, que siguió atento a la escena central en la misma posición que ocupaba en la formación original.

Pero, sorprendentemente, este segundo diseño (en realidad una ligera variación sobre la formación anterior) [9] fue nuevamente alterado: dicho con más propiedad, fue "desmantelado".

[8] Lafarga & Sanz (2019a).
[9] **§** Nota 23.

Paolo mantuvo su mismo laúd, sólo que inclinándolo 15° hacia abajo — lo que le permitió prestarle a su hermano el brazo izquierdo que hoy sostiene la copa del milagro —, mientras que el *consort* vocal fue dispersado y el clave original desechado y reconvertido en una mesa: Tintoretto y Tiziano fueron desplazados a sus posiciones actuales, y el *consort* quedó transformado en uno de laúdes, el primero de una serie de cuatro formaciones instrumentales sucesivas, hasta concluir finalmente en el *ensemble* actual.

Giorgione, que asistía impertérrito a todo este ir y venir de monjes y pintores en el refectorio, y de cabezas, manos, brazos, torsos y piernas, sobre el andamio, mantuvo en todo momento su posición y su actitud [10], sosteniendo su legendario laúd silente, como se observa en las radiografías. El nuevo *ensemble* de "pulso" seguía siendo un claro homenaje a su figura desaparecida — ahora ya sin el rito fúnebre —, pues él mismo había sido un consumado laudista, y ahora aparecía claramente como *ascendiente* de la nueva formación, tanto en lo pictórico como en lo musical [11].

[10] *Sprezzatura*. Nuestra sugerencia, también en sentido pictórico para el Veronés: Lafarga & Sanz (en preparación). Baltasar de Castiglione (Casatico, 1478 – Toledo, 1529) había predicado esta cualidad como propia de todo cortesano capaz de no denotar afectación alguna frente a los acontecimientos.

[11] Lafarga & Sanz (2019a). Nuestro modelo sugiere que en este momento se decidió situar finalmente a los futuros comensales de la mesa central más abajo, en su ubicación actual, coincidiendo con la desaparición del clave y la dispersión del cuarteto vocal.

La suerte de este primer *consort* instrumental sin embargo no fue diferente a la de los dos (?) precedente(s) con voces —acompañado(s) por un clave primero, y después por Paolo II al laúd —, y antes de que pudiese aflorar el instrumento de Giorgione detrás de su antigua cabeza inclinada, y de dibujar el último laúd (*basso*) en brazos de su colega Tiziano, el Veronés se vio obligado (o convencido) a transformarlo de nuevo, ahora en una formación con violines.

Es igualmente posible que esta fuera por el contrario su propia decisión, pero es más probable que la causa de la nueva transformación fuera el cambio operado en la tradición veneciana durante las tres décadas precedentes a la consecución del lienzo: las mayores confraternidades de la ciudad habían ido adaptándose progresivamente a las nuevas modas venecianas, sustituyendo el antiguo "sonido medieval" de los funerales, con voces y laúdes, por el "sonido moderno" que representaban las bandas de violines, en sintonía con la emergencia de este nuevo instrumento [12].

Así, bien por decisión propia, de los patronos, o de los responsables de la Orden, también el monasterio de San Giorgio "modernizó" su grandioso encargo, y los pintores-*músicos* venecianos se vieron actualizados con los nuevos diseños [13].

[12] Fenlon (1989, p. 118). Glixon (2003, p. 132). Lafarga & Sanz (2019a, pp. 18 y 68; 2019b).

[13] Lafarga & Sanz (2019a).

Después de considerar una primera formación con violines, y quizá tras darse cuenta de que en su posición más retirada como Paolo II violinista no podría ocultar por completo la antigua caja del teclado, se adelantó hacia Giorgione para ocupar ya su posición actual como Paolo III, sosteniendo un segundo violín *alto* que ahora apuntaba al suelo, y después flexionó la pierna izquierda hacia delante bajo su nuevo "manto de grandes vuelos" [14].

De este modo, modificó una vez más este "segundo" *consort* instrumental (Consort 3) para transformarlo en el que vería finalmente Ortiz a su llegada [15]: el "segundo" de violines (Consort 4). Tintoretto desplazó su primer violín del cuello al hombro, mientras que Tiziano no precisó de modificación alguna con su diseño *basso,* coincidente con la banda de "barniz" que se observa en el costado de su viola actual.

[14] *Id.*, pp. 51 y 101.

[15] Diego Ortiz (Toledo?, 1510 – Roma, 1576). Lafarga *et al* (2018); Lafarga *et al* (2019c). **§** *Diego Ortiz en Venecia: Il Veronese en concierto* [https://youtu.be/FAP6DcL4wr8]

Figura 1. *Contorno añadido al Veronés actual para ocultar su antigua posición como laudista y violinista, además de a Giorgione, y también los diseños previos que sostuvo en los consorts anteriores a la llegada de Ortiz. © M. Lafarga.*

Se había sugerido que el Veronés pudiere haberse retratado en una estampa que recordaba antiguas glorias militares al vestirse de blanco con la majestuosidad de un Vanni [16], una figura legendaria de la historia del Véneto que representaba a héroes populares de siglos anteriores.

Con independencia de la eventual veracidad de esta apreciación, documentaremos aquí que tanto su posición como el manto blanco que cubre su pierna izquierda son en cambio el resultado de las sucesivas transformaciones que sufrió su propia silueta durante la *accidentada* elaboración del lienzo [17].

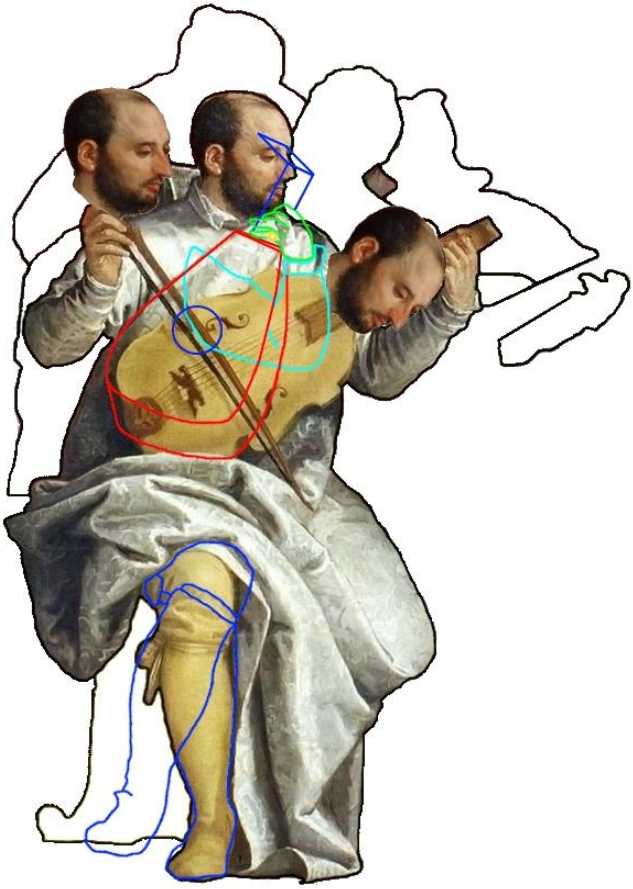
Él mismo, por lo demás el protagonista junto con Giorgione, resultó así en el personaje que *más alteraciones* sufrió desde los comienzos del cuadro: desde su posición original inclinada sobre el teclado (Paolo I), pasando por el primer y segundo Paolo laudista [Figs. 24 y 39] y después violinista (Paolo II) [18], y por su desplazamiento posterior a la posición actual (Paolo III) con el nuevo violín *alto* que llegó a contemplar Ortiz a su llegada al monasterio, para acabar finalmente acompañando al maestro napolitano a la viola *tenor*.

[16] Boschini (1660, p. 192; 1664, p. 570): "Di più si vede, che lo stesso Paolo, hà voluto rimarcare questa perfezione con il suo ritratto, il qual 'è quel vestito di bianco, que suona la lira, e si vede anco in istampa da un valoroso Vanni" (*sic.*).

[17] Los óleos claros ocultan con mayor eficacia los diseños previos: § Cole (1983).

[18] Lafarga & Sanz (en preparación).

Figura 2. *Los "Tres Paolos". Rotación del autorretrato del autor en sus tres posiciones: inclinado sobre el clave (Paolo I), retirado como laudista/violinista (Paolo II), y el actual, entre los dos anteriores, como violinista/violista (Paolo III). © M. Lafarga.*



Las [Figuras 2 y 3] muestran la rotación de la cabeza del Veronés en las tres posiciones que consideró para sí mismo [Fig. 32]. En la [Figura 2] se puede observar el encaje exacto de su primer laúd con el pliegue del manto del Paolo actual (desde su hombro izquierdo) y también el paralelo de su pierna izquierda cruzada con el taburete [19].

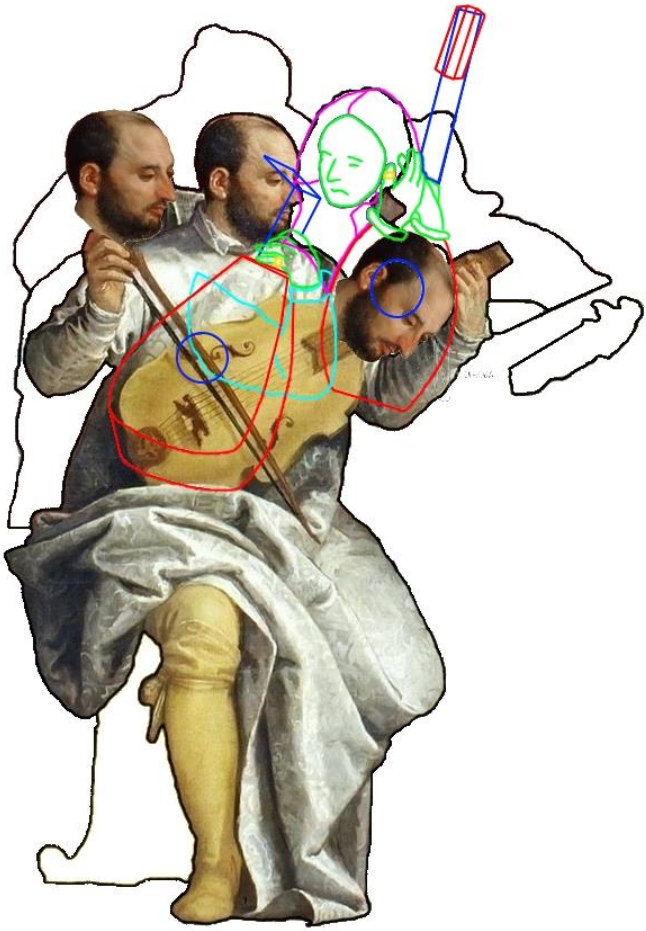
Mientras que en la [Figura 3] se puede observar el ajuste perfecto de Giorgione con su propio laúd en la escena tanto *para las tres posiciones* consideradas por el Veronés — recuérdese que el pintor fallecido sólo desapareció del lienzo en la formación definitiva, bajo el rostro de Ortiz — como con la silueta definitiva de Ortiz, y también cómo la caja de su instrumento quedaba en origen oculta tras la cabeza inclinada de Paolo I.

Ya habíamos documentado con anterioridad la presencia de Giorgione debajo de Ortiz (E) [20], de modo que las Figuras siguientes comenzarán por presentarles a ellos dos en primer lugar para detallar a continuación los "añadidos" que rodearon finalmente a la figura del Paolo actual — según nuestro modelo, para disimular su rastro como Paolo II.

[19] En realidad dibujó y desplazó también sus piernas cruzadas, en origen coincidentes con el contorno del taburete: **§** Apartados 5 y 10 y Figura 34.

[20] Lafarga *et al* (2018).

Figura 3. *Silueta de Giorgione y del Veronés con su primer laúd, superpuestas al diseño actual. Se puede observar el perfecto encaje de Giorgione con Ortiz y Bassano que se describe en el texto. © M. Lafarga*



La exposición se hará en sentido inverso a las agujas del reloj, como se muestra en la [Figura 4]: el *cornettista* (F), el turco sin rostro (C), Andrea Schiavone (D) [21], una zona marrón indeterminada en su costado derecho (B), y finalmente su antigua pierna izquierda cruzada, primero *coincidente* y después *paralela* a lo que hoy es un taburete (A).

A pie de la cita inicial hemos incluído una pequeña Tabla que precisa el orden de los diferentes *consort* junto con la participación sucesiva de los "tres Paolos" que consideró el pintor, a fin de que el lector pueda consultarla en cualquier momento para comprobar los asertos del texto. El *consort* original completo — **1a** en la Tabla [22] — se muestra en las [Figuras 42 y 43] [23].

Todas las operaciones, cambios de diseño, siluetas, y procesos descritos en nuestros trabajos, pueden observarse y ajustarse sobre las fotografías de las radiografías publicadas en la edición del Louvre sobre *Las Bodas,* el mismo año en que se completó su restauración hace ya tres décadas [24].

---

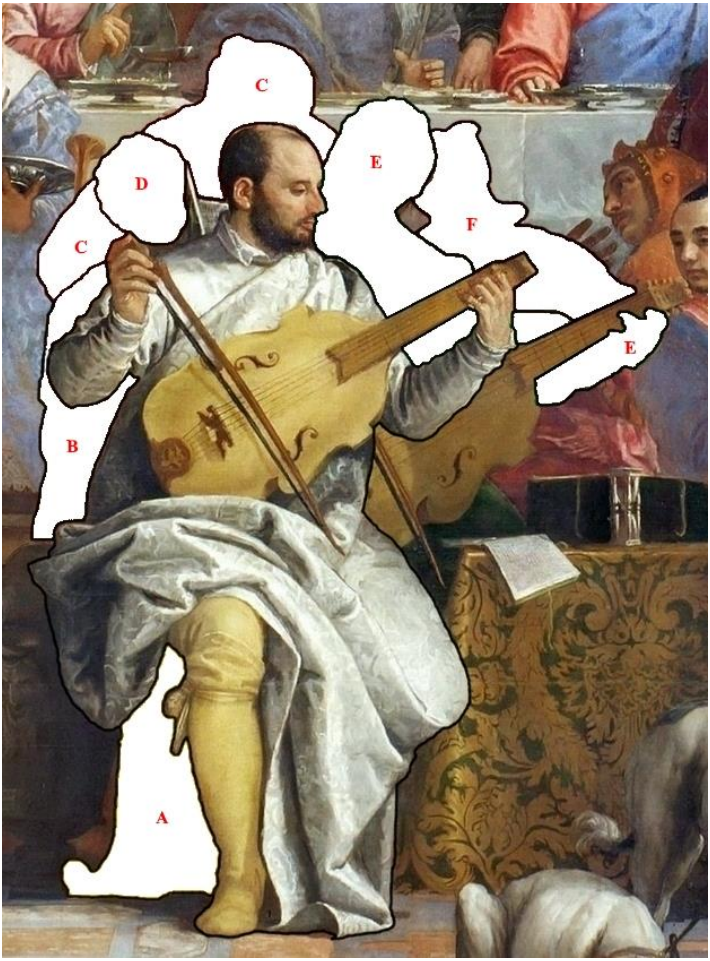
[21] Andrea Meldolla, apodado "Schiavone" (*lit.* esloveno, en veneciano antiguo) (Zara, 1510 – Venecia, 1563). **§** Apartado 4.

[22] Es posible que la misa fúnebre sin clave y con Paolo II al laúd — Consort **1b** — fuera sólo el resultado del tránsito al *consort* de laúdes, y la rotación de su instrumento tan sólo la operación que le permitió incorporar su brazo izquierdo a su propio hermano, a la vez que le retiraba a él su derecho estirado sobre el clave, como se observa en las radiografías, para dejárselo acodado en la posición "en jarra" actual. **§** Apartado 6 y Figura 42.

[23] Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa); Lafarga & Sanz (en preparación).

[24] Habert *et al.* (1992). La escena central aparece en Faillant-Dumás (1992, p. 117), de la misma edición.

Figura 4. *Siluetas añadidas alrededor del Paolo definitivo (Paolo III) a partir del primer consort con violines. © M. Lafarga.*



Hemos compuesto este pequeño libro con las mismas piezas del "mecano" que el Veronés nos dejó para su propia figura como intérprete — y de ahí la cita inicial del trabajo —, en la confianza de que la mejor fuente para presentar en un futuro próximo el resto de *consort* [25] sea él mismo ya por anticipado, el principal afectado en esta empresa tanto en un sentido "gráfico" como *literal,* atendiendo a cuanto aconteció sobre el concurrido andamio que acabó brindándole finalmente la fama eterna.

Dada la complejidad de la trama que nos ocupa, no ha resultado una tarea fácil en este momento "traducir" la descripción de diseños gráficos *no-visibles* a un lenguaje verbal, pero confiamos en haberle dejado impreso al lector un relato preciso, sencillo, veraz, y detallado, de lo que hemos observado y deducido como resultado de la combinación "cruzada" de las radiografías, del lienzo actual, y de los datos históricos — incluyendo buena parte de las leyendas [26].

[25] Lafarga & Sanz (2022a, en prensa); Lafarga & Sanz (en preparación).
[26] Lafarga & Sanz (2021b, en prensa).

Figura 5. *Ubicación de Giorgione en el diseño original y también en los cuatro consort subsiguientes, previos al lienzo actual. Permanece abierta nuestra sugerencia acerca de que pudiese haber sostenido violines (al menos uno, el primero) en los dos consort anteriores a la llegada de Ortiz. © M. Lafarga.*

Resulta sumamente interesante observar — una observación que reiteraremos en futuros trabajos destinados a los sucesivos *consort* — cómo la reorganización y redistribución de contornos, tanto humanos como instrumentales, atiende *siempre* a criterios y configuraciones geométricas re-convertibles, y no a simples superposiciones de unas figuras sobre otras.

El encargo de *Las Bodas de Caná* comenzó el 6 de junio de 1562 con la firma del contrato, siendo entregado a sus propietarios, los monjes benedictinos de San Giorgio Maggiore, el 6 octubre de 1563, con un retraso de dos semanas sobre la fecha prevista [27]. El Concilio de Trento había comenzado el 18 de enero de 1562, y concluyó dos meses después de la entrega del cuadro, el 4 de diciembre de 1563 [28].

[27] Lafarga & Sanz (2019a).
[28] *Id.*

1. Diego Ortiz vs. Giorgione: un duelo entre *maestros*

Aún cuando el músico turco sin rostro que viste de rojo por encima del Veronés ya estaba ahí ubicado, la llegada tardía de Ortiz a San Giorgio Maggiore (probablemente a finales del verano de 1563) [29] fue la que definitivamente ocultó a Giorgione con la ayuda del *cornettista*, quizá Jacopo Bassano Da Ponte [30].

Las razones de la inclusión del músico napolitano en detrimento de su protagonista original, pudieron ser tanto de orden diplomático como técnico, pero creemos haber documentado suficientemente que el peso de las segundas pudo ser determinante en la configuración del *consort* que se observa hoy en el lienzo.

Los equipos de Paolo y los responsables de la comisión por parte de la Orden habían llevado a cabo ya un buen número de reestructuraciones sobre la primera formación vocal con dos monjes y la participación de Tintoretto y de Tiziano desplazados de sus posiciones actuales.

[29] Lafarga *et al* (2018).

[30] *Id.* Jacopo Bassano Dal Ponte (Bassano dal Grappa, 1510 – Bassano dal Grappa, 1592). § Apartado 2.

El prestigio internacional del músico español y su vinculación directa con Nápoles y la Corona Española constituían sin duda una solución apropiada tanto en un sentido artístico como político, al precio de suprimir la idea original que vinculaba a la ciudad y al propio monasterio con Giorgione, con los pintores-*músicos* venecianos, y con el patrono del cuadro, Girolamo Grimani, cuya familia había protegido al pintor desaparecido antes de su muerte, medio siglo atrás [31].

Así, la "solución definitiva" que adjudicó el protagonismo a los instrumentos de corte *par excellence*, las violas, completó finalmente una serie de modificaciones, añadidos y retoques previos alrededor de la figura del propio autor, que ahora se encontraba desplazado de su antigua posición como laudista — [Figs. 2 y 3] —, exactamente encajado junto al antiguo "Giorgione" y también junto al "nuevo Ortiz", una solución que sin embargo no conseguía ocultar del todo al maestro desaparecido, pues dejaba aún sus manos a la vista — [Figs. 3 y 5].

[31] Lafarga & Sanz (2021a, en prensa). El *consort* original, diferente en su naturaleza vocal y en su distribución espacial, y acompañado por el Veronés *en modo polifónico* — primero al clave (**1a**) y después al laúd (**1b**) —, fue reconvertido en uno de laúdes y en dos más sucesivos de violines, antes de la transformación definitiva motivada por la llegada tardía de Ortiz: Lafarga & Sanz (2019a).

Figura 6. *Silueta añadida para ocultar a Giorgione en la última transformación: en verde Diego Ortiz, maestro de capilla de la corte virreinal de Nápoles hasta 1570. © M. Lafarga.*

De modo que el Veronés, quizá de acuerdo con su hermano Benedetto, añadió también el rostro de un *cornettista* que, ayudado por los nuevos mástiles horizontales de las violas, consiguió además cubrir por completo al anterior monje trombonista [32] — [Fig. 10] — que participaba en el último *consort*, justo antes de la llegada del nuevo director del *ensemble*.

En las [Figuras 3, 5 y 23] se puede apreciar cómo el contorno de Giorgione se ajusta *exactamente* al contorno definitivo de Ortiz, mientras que el clavijero de su instrumento se superpone casi *exactamente* con la mano del sirviente sobre la mesa a la derecha de Jesucristo — [Figs. 5 y 23].

[32] Lafarga & Sanz (2019b). § Faillant-Dumás (1992, p. 117).

2. Jacopo Bassano: un *cornettista* de última hora

La identidad del *cornettista* es un problema que creemos directamente vinculado con la llegada de Ortiz y la desaparición de Giorgione. Su rostro, como el de Ortiz y el del "turco" sin rostro con turbante (C en la [Figura 4]), tampoco aparece en las radiografías: nuestro modelo sugiere que el *cornettista* ayudó al Veronés a ocultar las manos de Giorgione que el rostro de Ortiz no conseguía abarcar — [Figs. 3 y 5].

Sin embargo, existen dudas sobre su verdadera identidad. En primer lugar, hay que señalar que hubo dos familias de apellido similar (Bassano) en la ciudad, una mayormente dedicada a la pintura, con sobrenombre "Da Ponte", y la otra a la música, ambas procedentes de Bassano del Grappa, a unos 40 Km de Venecia, a mitad de camino entre Trento y Castelfranco [33].

Un descendiente de estos últimos *sacaboutiers* venecianos informó, poco después de la publicación del Louvre, que el rostro del "barbudo desconocido" no estaba en el cuadro original [34]. Mientras que para la identificación del pintor-*músico cornettista*, apuntaba a un autorretrato de Bassano [35] — [Fig. 8] — y proponía que el parecido entre ambos es muy acusado. La edad de Jacopo Bassano pintor en el momento del cuadro era de 46 años (al igual que Tintoretto).

[33] Lafarga & Sanz (2019a).

[34] Bassano (1994, p. 12) sobre la fotografía publicada por Faillant-Dumás (1992, p. 117).

[35] § Nota 31.

No parece haber relación entre ambas familias (músicos y pintores), y no es difícil separar a una de otra, dado que eran los pintores quienes se identificaban como Da Ponte.

No obstante, uno de ellos, nuestro presunto pintor-*cornettista,* parece estar acreditado como cantante en un cuadro de su hijo Leandro — [Fig. 9] —, lo cual daría pie a sostener que también la familia Da Ponte era una musical [36], como fue el caso de muchas otras de artistas e intelectuales del Renacimiento. Jacopo se había formado en los talleres de Bonifazio Veronese [37], un artista que ejerció una fuerte influencia en los pintores venecianos (en especial Tintoretto y Andrea Schiavone), y que a su vez la había recibido previamente de Giorgione y de Tiziano.

Jacopo destacó por su habilidad para incorporar influencias de muy diversos pintores y por sus temáticas nocturnas y con animales. Hijo del pintor Francesco Il Vecchio [38], fue educado en talleres desde pequeño, y tuvo a su vez cuatro hijos también pintores, todos ellos nacidos en Bassano del Grappa y fallecidos en Venecia: Francesco Bassano el Joven (1549-1592), Giovanni Battista (1553-1613), Leandro (1557-1622), su principal asistente, y Girolamo (1566-1621).

[36] *Id.*, p. 13. Por razones de claridad en la exposición, en adelante seguiremos refiriéndonos al *cornettista* como el Jacopo Bassano *pintor*, con independencia de que pudiera no ser en efecto el personaje representado en el lienzo.

[37] Bonifazio de Pitati (Pitati, 1487 – Venecia, 1553). También conocido como Bonifazio Veneziano.

[38] (Bassano dal Grappa, 1481 – c. Bassano dal Grappa, 1539).

Figura 7. *Silueta añadida en la última transformación del consort: en granate Jacopo Bassano (quizá Da Ponte) al cornetto. © M. Lafarga.*

La incorporación de este personaje fue concomitante con la adición de Ortiz: su rostro se ajusta perfectamente al contorno occipital del músico, además de encajar del mismo modo con el contorno visible de la cabeza del antiguo Giorgione *incluyendo sus manos*, como se puede observar en las [Figuras 3 y 23].

Nuestro problema se complica — y no poco en nuestra opinión — con la presencia de la otra familia veneciana contemporánea, en este caso de músicos y *luthiers*, con el mismo apellido, de la misma procedencia, y de origen judío: afinaban los órganos de la ciudad y trabajaron como instrumentistas de viento para el Dux [39].

Existe evidencia firme de que aún mostrándose como cristianos en público eran en realidad descendientes de judíos conversos, probablemente en España o en Portugal [40].

[39] Freedman (2012, p. 239). Para una revisión exhaustiva de esta familia de músicos venecianos, véase Lasocki & Prior (1985). Para el problema del retorno a Venecia de Jacopo Bassano (músico), véase Lasocki (1986).

[40] *Ibid*. Uno de ellos, Antonio, junto con otros músicos, fue denunciado a la Inquisición durante su estancia en Inglaterra por "judío secreto", siendo posteriormente absueltos y restituidos en sus cargos.

Figura 8. *Jacopo Bassano Da Ponte, autorretrato, d. 1590. Kunsthistorisches Museum Wien, Bilddatenbank. Asc No. GG 58.*

Jerónimo Bassano (m. después de 1550) tuvo 5 hijos y una hija — Emilia (Bassano) Lamer — que cierta tradición histórica identifica con la misteriosa "Dama Oscura" de los sonetos de Shakespeare [41]. Ella y cuatro de sus cinco hermanos — Gaspare, Zuane y Antonio [42], y también Jacopo (m. entre 1559 y 1566 y de nombre similar a nuestro presunto *cornettista*) — habían emigrado a Inglaterra a invitación del propio rey Enrique VIII. Allí, en la corte real, formaron un longevo *consort* de flautas de pico [43], y sus descendientes se desempeñaron como *luthiers* y como instrumentistas de viento durante varias generaciones.

[41] *Ibid.* Lasocki & Prior (1985); Prior (1985).

[42] Conocidos en Inglaterra como Jaspar, John y Anthony. Los dos últimos habían obtenido en 1539 una licencia real para la importación de vino francés a la isla: Prior (1979, pp. 1-2). Cit. por Bassano (1994, p. 13).

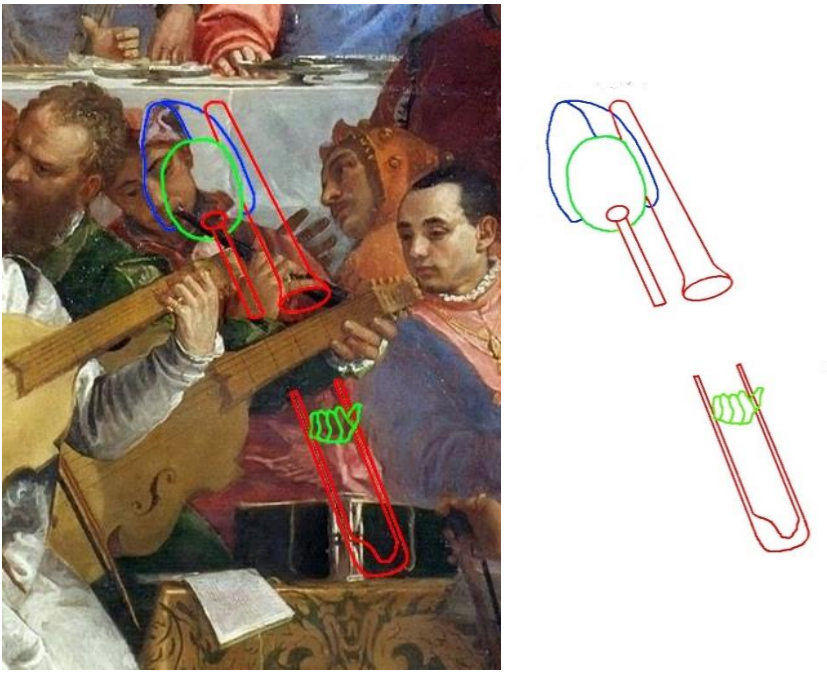
[43] Myers (2007, p. 67).

Uno de los hijos de Jerónimo, Jacopo (el homónimo de nuestro Bassano pintor), había regresado a Venecia entre 1542 y 1545 [44], como ocasionalmente lo hicieron otros de sus hermanos, pero él en cambio lo hizo para quedarse; allí, otra rama de su familia gozaba del favor de las autoridades católicas del momento. Jacopo Bassano (músico) permaneció activo en la ciudad como *luthier* y como *piffanista* experto en trombones y *cornettos* hasta su muerte — quizá en 1566.

Figura 9. *Concierto familiar, Leandro Bassano Da Ponte, 1590. Galería Uffizi, AN 00035148.*

[44] Public Record Office, SP1/201, f. 154. Cit. por Bassano (1994, p. 13).

Figura 10. *Silueta aproximada del sacabuche a cargo del monje, anterior a la llegada de Ortiz. © M. Lafarga.*



Por otro lado, en las radiografías se observa con claridad la presencia de un monje trombonista en el lugar que finalmente ocuparía el *cornettista* actual, con un instrumento que sin duda pertenecía al *consort* anterior a Ortiz [45], y que desapareció junto con su intérprete tras su llegada [Fig. 10].

Así, creemos que el trombonista original *podría no ser tampoco un Bassano* (Da Ponte o no) sino el monje que sostenía la partitura en el *consort* vocal original [Figs. 42 y 43] [46], dado que la ubicación del *cornettista* no coincide con la del monje, y que tanto su perfil como su inclinación se ajustan con exactitud al contorno occipital de Ortiz y también al de Giorgione [Figs. 5 y 23], pero no al del trombonista subyacente.

El estrecho encaje de Ortiz — con su instrumento — en el conjunto final supone un alarde más de destreza y habilidad mental por parte del Veronés a la hora de reconfigurar siluetas, contornos y espacios de un modo "geométrico".

Antes el monje trombonista (probablemente el único superviviente del antiguo *consort* vocal) seguía en verdad cómodo, sin nada frente a sí, mientras que ahora el pobre *cornettista* quedaba reducido a la pequeña zona que asoma por encima del mástil del maestro napolitano.

[45] Lafarga & Sanz (en preparación).
[46] Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).

3. Una viola *bastarda* y un *piffanista* turco sin rostro entre la Escuela Veneciana

La premura por transformar de nuevo, y en el último momento, todo lo que rodeaba a su propio autorretrato, quizá influyó del mismo modo en el Veronés cuando dejó pendiente el deficiente acabado adyacente a su costado derecho — (B) en la [Figura 4], y [Figura 15].

También, como acabamos de sugerir, en la aparición de uno u otro Bassano en el último momento [47], sustituyendo así al trombón por el *cornetto,* su pariente más agudo, en el poco espacio que dejaba la figura del nuevo invitado detrás del autor con una voluminosa viola similar a la suya propia. Obsérvese la superficie total abarcada por las dos violas *tenores* y por el propio Veronés [48].

Ambas violas parecen similares, pero no lo son [Fig. 11]. Nosotros creemos, atendiendo a su tamaño, a la longitud y anchura del mástil, y al número de cuerdas (7) y de trastes — 5 en ambos casos —, que la de Ortiz corresponde a una viola *bastarda* [49], y que las diferencias entre ambos instrumentos se deben a la presencia del músico napolitano.

[47] El anillo de oro en el meñique derecho del *cornettista* apunta en cambio al Jacopo Bassano *pintor*.

[48] Como ya se ha indicado, los colores claros ocultan mejor los diseños previos: § Cole (1983), y la Nota 18.

[49] Lafarga, Sanz & Alejano (en preparación). Este registro de viola incluía una séptima cuerda afinada en La: Randel (1997, p. 348; p. 1086).

Este era, además, el instrumento capaz de interpretar variaciones en todos los registros, el más virtuoso de la familia, y el que debería corresponderle en calidad de *virtuoso* e instructor del *consort*.

La premura del autor pudo del mismo modo influir en la aparición del personaje "sin rostro" vestido de rojo que sostiene algún tipo de trompeta semi-oculta detrás y por encima del Veronés, aún cuando es probable que este "músico" ya estuviese ahí a la llegada de Ortiz [Fig. 12], dado que en este momento Paolo II ya se había desplazado hasta Paolo III, su posición actual, y tenía que haber sido previamente ocultado.

Figura 11. *Silueta añadida del turco sin rostro en el tránsito de la primera a la segunda formación con violines, coincidiendo con el desplazamiento de Paolo II a su tercera y última posición como Paolo III violinista, previa a la del lienzo actual. Los trazos de color ilustran el tamaño relativo de ambas violas. © M. Lafarga.*

En nuestra opinión, la inclusión de esta figura entre los componentes del *consort* central genera varios elementos de juicio incoherentes con la escena:

(a) en primer lugar, y como ocurre igualmente con Ortiz y con Bassano, tampoco aparece en las radiografías;

(b) pese a estar incluido entre los pintores-*músicos* venecianos más renombrados del momento, no muestra su rostro;

(c) en realidad, no está tocando: tan sólo sostiene una trompeta en parte oculta por el brazo derecho del autor y en parte por el trazo marrón inacabado en su costado derecho [50];

(d) evidentemente no se trata de un pintor-*musico*, y además tampoco porta anillo pese a mostrar su mano derecha asiendo el instrumento por una barra transversal a los dos tubos visibles;

(e) el hecho de aparecer tocado con un turbante, al modo turco, añade un rasgo exótico que nada tiene que ver con el *consort* central.

Por último (f), esconde su rostro pese a hallarse de frente al espectador y en el centro de una galería internacional de retratos [51]: es decir, *no representa a nadie*.

[50] Este área ha de ser *necesariamente* posterior al instrumento, puesto que a su lado en el lienzo se observa una parte de la incurvación inferior, un detalle de última hora *innecesario*, y por eso se la ha citado ya al comienzo del Apartado.

[51] Lafarga & Sanz (en preparación).

Figura 12. *Silueta añadida del turco sin rostro en la transformación previa al consort actual (segunda formación con violines), mostrando el trazado oculto de la trompeta-en-U. © M. Lafarga.*

Así, creemos que interpretar esta figura como un músico más, sin atender a las consideraciones precedentes, constituye una incoherencia "semántica" evidente. Y por tanto la consideramos en cambio *coherente* con nuestra interpretación, en el sentido que apuntamos, al igual que el resto de diseños que estamos mostrando por su falta de relación con la escena central actual.

Por otro lado, el instrumento de metal detrás del Veronés tiene una forma extraña y es visible sólo en parte [Fig. 12]: la silueta marrón sin función ni forma aparente que rodea el brazo y el costado derecho del pintor [Fig. 15] oculta también buena parte del mismo.

La mano derecha que lo sostiene con el índice por la barra central entre los tubos, deja invisible el pulgar y visibles los otros tres dedos *sin anillo*.

Su forma aparente no coincide con un dispositivo real salvo considerando que se trate de una trompeta natural "curvada en U", y no algún tipo de trombón o sacabuche [52].

[52] Lafarga, Sanz & Alejano (en preparación).

4. Andrea Schiavone: un pintor "incorpóreo"

Andrea Schiavone también fue representado finalmente en *Las Bodas*, exactamente detrás del autorretrato del Veronés [53].

Fue Vivant Denon quien propuso la identidad aceptada del infante que asoma tras su cabeza [54], bien a partir de un retrato (grabado) que Vasari incluyó en su segunda edición de las *Vidas*, o bien de las litografías basadas en el mismo, como la de su contemporáneo Carlo Lasinio [55].

Denon gestionó buena parte de las obras de arte traídas a Francia como botín de guerra por las tropas de Napoleón, entre ellas el cuadro que nos ocupa.

La inclusión de Schiavone en el lienzo fue debida probablemente a la necesidad de borrar el rastro de la cabeza anterior de Paolo II, en donde alguna mano *inexperta* había plasmado un rostro similar más reducido [56], se diría "jibarizado", que no cabe atribuir de ningún modo a la mano del pintor.

[53] **§** Lafarga & Sanz (2021a, en prensa).

[54] Dominique Vivant, Barón Denon (Chalon-sur-Saone, 1747 – París, 1825). Fue el primer director del *Musée Central de la République* en París, después Museo del Louvre.

[55] (Treviso, 1759 – Pisa, 1838).

[56] Faillant-Dumás (1992, p. 117).

Figura 13. *Andrea Schiavonne, por Carlo Lasinio, comparado con su retrato en Las Bodas.*

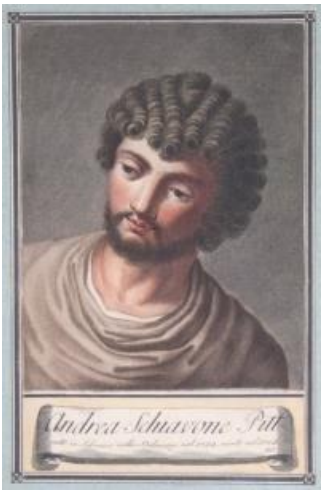


Figura 14. *Silueta añadida de Andrea Schiavone en la transformación previa al consort actual (segunda formación con violines), coincidiendo con el desplazamiento de Paolo II a su posición actual como Paolo III. © M. Lafarga.*

No se comprende bien cómo pudo llegar este trazo inexperto acabado a formar parte de la escena. Quizá Paolo lo encargó a quien no debía, o quizá una mano voluntariosa pero desafortunada pudo plasmar su intención por adelantado sin contar con el maestro.

Andrea había nacido el año que murió Giorgione, y falleció poco después de la entrega del lienzo, en diciembre de 1563.

Lo incoherente en esta figura (tan sólo el rostro) resulta en su ausencia de *corporeidad.* La zona indiferenciada en marrón que se observa en el costado derecho del Veronés [Fig. 15] no es el contorno de su cuerpo. Más bien, debido a su apariencia de *querubín,* o de *cupido*, parece incluso estar flotando a su espalda — dada la talla atribuible a la juventud con la que le retrató el Veronés — a la vez que, de algún modo oculto a la vista, sostiene la partitura que *debería* estar mirando Diego Ortiz,

Ya hemos aclarado que el retrato de Andrea ocultó "dos" diseños previos: su propia cabeza *jibarizada* y la *previa* que ésta pretendía ocultar, la de Paolo II.

5. Un contorno en mosaico para Paolo II

Del área coloreada en marrón que se muestra en la [Figura 15] poco más se puede decir en el sentido de cuanto ya hemos apuntado por el camino:

a) que es un área plana indiferenciada en cuanto a forma, color, y textura; **b)** que no corresponde a nada identificable en su entorno, tampoco al contorno de Schiavone "incorpóreo"; **c)** que su presencia "inacabada" resulta demasiado evidente *adosada* al costado derecho de la figura central — en ambos sentidos gráfico y semántico —, su autor; **d)** que su contorno en cambio parece ajustarse con el contorno probable de nuestro Paolo II laudista (y después violinista) según hemos indicado aquí [Fig. 22].

En relación con el taburete que sostiene al Paolo actual, resulta evidente, superponiendo la silueta de su pierna izquierda cruzada cuando fue laudista [Figs. 16 y 22] como aparece en la radiografía, que ambos contornos son en todo paralelos. En realidad, Paolo había dibujado y desplazado el conjunto de ambas piernas cruzadas desde el contorno del taburete actual (su primera pierna izquierda) hasta la que se muestra en azul en la [Figura 16], la que se aprecia con claridad en las radiografías.

La primera posición de sus piernas cruzadas se ilustra en cambio en las [Figuras 17, 19, 22, 34, 35, 39, 40 y 41], y se resume al final del Apartado 10, aún cuando el lector puede identificarla en todo momento simplemente mirando al taburete actual.

Figura 15. *Área sin función aparente, coloreada en marrón plano también por el propio Veronés, en su costado derecho. No corresponde a Schiavone, y es probablemente un resto inacabado que se ajusta al contorno de Paolo II en su posición más retirada respecto al Paolo actual. © M. Lafarga.*

Figura 16. *Contorno lineal del taburete ajustado al de la antigua pierna izquierda cruzada (en realidad su segunda ubicación), tal como se observa en la radiografía del lienzo. El contorno del taburete fue en origen la primera posición que consideró para sus piernas cruzadas. © M. Lafarga.*

Desde que comenzamos, con Ortiz y Bassano, a recorrer en sentido anti-horario el contorno de la figura del Veronés, consideramos que esta es la sexta y última pieza en la serie de reajustes y reconversiones que el autor operó para disimular el rastro tanto de su antigua posición más retirada [Fig. 22], como el de la figura de Giorgione, que estuvo presente en todas las transformaciones que sufrió el *consort* hasta la llegada final del *maestro de capilla* napolitano.

6. Paolo Caliari II: un laudista frustrado

Tras desechar la formación original en la que había sido clavecinista, Paolo sostuvo dos laúdes en la misma posición que mostramos en las [Figs. 29, 31, 32 y 34], antes de desplazarse a su ubicación actual ya en la segunda formación de violines (Consort 4). Para transitar de uno a otro laúd, tan sólo tuvo que rotar el instrumento unos 15º hacia abajo desde la posición que se muestra en la [Figura 17] [57].

Hemos reconstruido y articulado a este Paolo II mediante *ingeniería inversa* con el torso y el brazo izquierdo de su hermano Benedetto sosteniendo la copa del milagro (a), con el brazo derecho del Tintoretto actual (b), con el primero de los laúdes que consideró para sí mismo (c), y con el contorno de sus "segundas" propias piernas, según se observan en las radiografías (d).

La [Figura 17] ilustra sólo el primer laúd, lo cual implica que su brazo izquierdo impide a Benedetto sostener la copa de vino en este momento — en las radiografías se puede observar el brazo izquierdo estirado de Benedetto [Figs. 42 y 43] antes de incorporar el del primer Paolo II laudista [58].

[57] Las siluetas sucesivas de ambas manos en la base de ambos mástiles son claramente visibles en las radiografías.

[58] Faillant-Dumás (1992, p. 117). Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).

Sólo cuando el Veronés rotó hacia abajo su primer laúd, pudo desprenderse del brazo izquierdo y adjudicárselo a su hermano, mientras que para su segundo laúd utilizó en cambio su actual brazo izquierdo a la viola, aún cuando éste ahora quedaba casi por completo oculto detrás del cuerpo del instrumento [Figs. 24, 29, 32 y 34].

Este segundo laúd es el que estaba destinado a integrarse en el nuevo *consort* instrumental de laúdes, mientras que el primero [Fig. 17] correspondía aún a la misa fúnebre cantada con el clave aún presente (?) pero en donde el autor se había incorporado de su posición inclinada sobre el teclado para rellenar la polifonía de las voces ahora con un laúd [59]. El contorno de la caja de este primer instrumento coincide *exactamente* con el borde del manto que cruza su pecho desde el hombro izquierdo en el lienzo actual, como se aprecia fácilmente comparando la [Figura 22] con el Paolo actual.

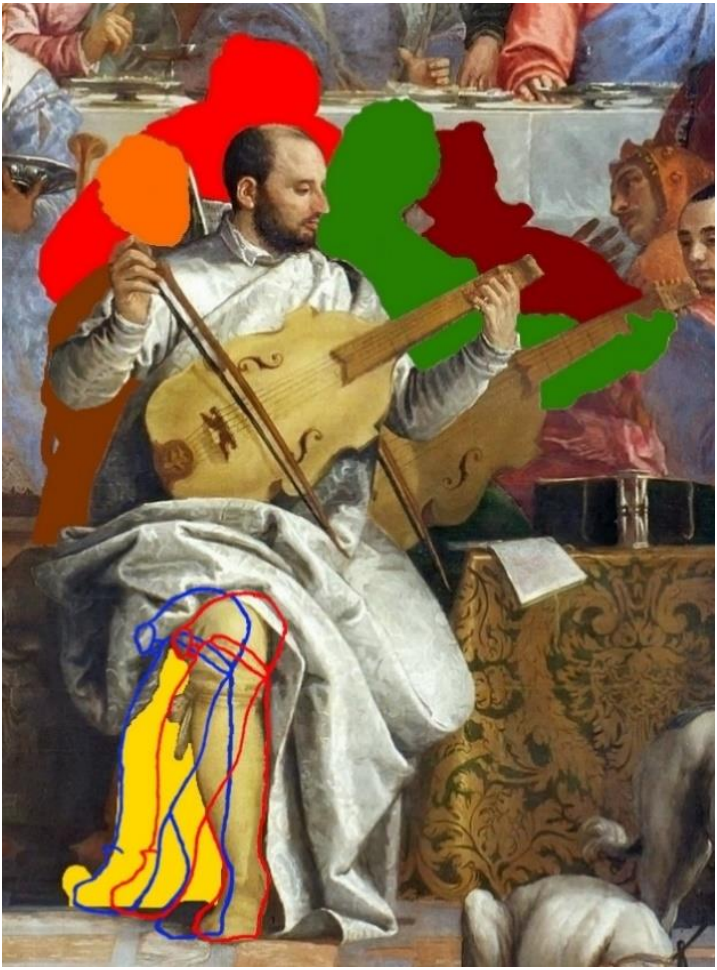
De este modo, el Paolo II original que acompañó alguna vez al *consort* vocal y también a la formación subsiguiente con laúdes, se convirtió finalmente en Paolo II "Frankenstein" cuando fue desmantelado para transitar al primer *consort* de violines, prestando en este momento su brazo derecho a Tintoretto —tanto para su primer violín "al cuello" como para su desplazamiento subsiguiente "al hombro", tal y como hemos descrito al comienzo de nuestra exposición.

[59] **§** Nota 23.

Figura 17. Arriba: *Siluetas actuales de Benedetto Caliari y de Tintoretto. © M. Lafarga.* ***Abajo:*** *Reconstrucción artística de Paolo II "Frankenstein", a partir de los diseños descritos en el texto, mediante ingeniería inversa. © J. Camarero.*

Figura 18. *Posición aproximada de Paolo II hasta la transformación previa al consort actual (segunda formación con violines), en donde el Veronés era ya Paolo III justo antes de la llegada de Ortiz. © M. Lafarga.*

Figura 19. *Composición de todos los elementos añadidos considerados a fin de ocultar el rastro de Paolo II, dos veces laudista y una violinista, hasta su desplazamiento a la posición actual, común a la última formación de violines y a la definitiva con violas da gamba. © M. Lafarga.*



La [Figura 18] ilustra la ubicación aproximada de Paolo II, y permite apreciar cómo encaja sin dificultad y casi de modo adyacente sobre su propia nuca. Aquí se puede observar cómo el área marrón indiferenciada detrás del Paolo actual [Fig. 15] se corresponde aproximadamente con lo que debió ser el hombro y el contorno del Paolo anterior pulsando sus dos laúdes.

También se puede apreciar cómo el pliegue del manto que le cruza el pecho desde el hombro izquierdo coincide con el contorno superior de su primer laúd [Fig. 22], al que le corresponde el brazo de su hermano que actualmente sostiene el vino del milagro.

En las [Figuras 22, 40 y 41] hemos utilizado en cambio el torso de Benedetto a fin de aumentar la evidencia respecto del brazo izquierdo común, y mostrar así cómo el conjunto articulado que acabamos de describir había pertenecido necesariamente al autor del lienzo con anterioridad.

Como ya hemos precisado, Paolo II fue finalmente desmantelado cuando la formación de laúdes fue reconvertida en el primero de los dos *consort* de violines, sin alterar ya en adelante la posición de ninguno de los intérpretes [60].

La [Figura 19] resume en forma gráfica todo cuanto hemos expuesto hasta aquí.

[60] Lafarga & Sanz (2019a).

7. Dos laudistas perdidos y dos *maestros* superpuestos

Si bien, además de Giorgione, tres de los pintores de la escena central sostuvieron en algún momento un laúd — a diferencia de Bassano, ya fuera el pintor o el músico, que estuvo ausente incluso en la penúltima formación, la segunda con violines —, son Paolo II y Giorgione los dos "laudistas perdidos" de nuestra historia: el maestro homenajeado y el responsable del lienzo y de su homenaje póstumo, ubicados juntos frente a frente en todo momento hasta la llegada definitiva de Ortiz, es decir, durante los cinco (?) *consort* previos — dos (?) vocales y tres instrumentales [61].

El propósito de las Figuras de esta sección final es el de contextualizar nuestras propuestas y nuestras afirmaciones en el marco de la escena central: las de carácter general en las dos primeras, y las posiciones relativas de Paolo Caliari y de Giorgione como laudistas en las dos siguientes — tanto en la "segunda" formación original con la misa fúnebre después que Paolo abandonase su papel de clavecinista, como en el *consort* de laúdes que le siguió, en donde Tintoretto y Tiziano ocupaban ya sus posiciones actuales.

[61] **§** Nota 23.

Así, el Veronés permaneció enfrentado al maestro desaparecido, en calidad de intérprete para el propio instrumento que brindó su fama a Giorgione, durante dos formaciones consecutivas [62]. Las [Figuras 22 y 23] ilustran con claridad esta circunstancia y alguna más, como la superposición del Veronés con Schiavone, o la coincidencia ya precisada del pliegue de su manto actual sobre el pecho con el contorno de su primer laúd.

La [Figura 4] resumía por anticipado nuestros argumentos para cada elemento considerado como se ilustra en la [Figura 21]. Incluyendo el taburete (A), que ayudó al autor a ocultar sus antiguas piernas cruzadas [63], todos los elementos consignados (6) ofrecen algún grado de incoherencia respecto de lo que se observa hoy en el lienzo, con intensidades y momentos diferentes aunque sucesivos y, algunos de ellos, *consecutivos*.

El doble contorno en marrón detrás del Veronés actual (B) porque no corresponde a figura alguna ni a nada presente en el cuadro, tampoco al presunto cuerpo de Schiavone.

El turco que no muestra su rostro (C), aunque sí exhibe *sin tocarlo* un instrumento presumiblemente perteneciente al *consort*, por ambas circunstancias, dado que casi todos los presentes en el lienzo retratan a alguien y que se halla en la escena *musical* central, que constituye el centro semántico del diseño.

[62] *Id*.

[63] Su contorno actual, como ya hemos precisado, fue originalmente el de su pierna izquierda cruzada antes de desplazar ambas, horizontalmente y en paralelo, a la posición que se observa en las radiografías.

Figura 20. *Escena central de Las Bodas de Caná (1563), de Paolo Caliari.*

El propio Schiavone (D) por resultar finalmente "incorpóreo" pese a su papel de sostener la partitura que debería leer Ortiz (aunque no lo hace). El mismo Ortiz (E) por todo cuanto hemos referido hasta aquí en el marco de nuestro modelo, especialmente su ausencia de todos los *consort* previos [64].

Y finalmente también nuestro *cornettista* (F), mayormente por esta última razón: su ausencia del diseño anterior en donde se aprecia con claridad la presencia de un monje que fue en origen cantor y finalmente trombonista. En nuestro modelo, la "aparición" de Bassano es concomitante con la llegada de Ortiz y la transformación definitiva de la formación instrumental ya sin Giorgione.

La [Figura 22] muestra a Paolo II con su primer laúd, tal como se hallaba en la "segunda" formación del *consort* vocal [65], articulado con el brazo izquierdo y con el torso de su propio hermano. En este momento Benedetto tenía su brazo izquierdo extendido, y sólo cuando Paolo II rotó su laúd 15° en sentido descendente, pudo su hermano elevar su propio brazo izquierdo extendido para sostener en adelante la copa con el vino del milagro.

[64] Lafarga *et al* (2018). Lafarga & Sanz (2019a; 2019b). **§** Faillant-Dumás (1992, p. 117).

[65] **§** Nota 23.

Figura 21. *Elementos añadidos a partir del Consort 4, el anterior a la llegada de Ortiz: véase la Tabla al comienzo. © M. Lafarga.*

La silueta de Paolo II (dos veces laudista y después violinista) muestra con claridad, y por tanto "explica", tres de nuestras consideraciones previas:

a) cómo su cuerpo se ajusta al contorno indeterminado e inacabado en marrón, que se aprecia aún hoy y sin función aparente en el lienzo — B en la [Figura 4], y [Figura 15] —, un "olvido" de última hora para el que aún no tenemos una hipótesis firme salvo la premura ya mencionada;

b) el ajuste perfecto entre el contorno de su primer laúd y el pliegue de su propio manto actual cruzando su pecho desde el hombro izquierdo;

c) el ajuste en paralelo de su primera pierna izquierda cruzada con el contorno del taburete actual, y cómo este le ayudó igualmente a ocultarla, también por el color similar que exhiben ambos elementos.

Es probable que Diego Ortiz llegase a San Giorgio quizá en el último mes, a lo sumo dos, antes de la finalización del lienzo, *motivando* así la última de las transformaciones. Nuestra hipótesis ya formulada es que iba camino de la conclusión del Concilio de Trento [66].

[66] Lafarga & Sanz (2019a; 2019b; 2021a, en prensa).

Figura 22. *Paolo II en los Consort 1b (primer laúd), 2, y 3: véase la Tabla. © M. Lafarga.*

La [Figura 23] muestra la total coincidencia de los contornos de ambos *maestros* superpuestos, el homenajeado y por segunda vez desaparecido, Giorgio de Castelfranco con su laúd, y el del protagonista actual, Diego Ortiz, como director del *ensemble* de violas. Y, de forma complementaria que corrobora de nuevo nuestras consideraciones, el perfecto encaje de figuras y contornos entre el primer mástil del Veronés [Fig. 22] y el rostro de Giorgione — véanse al respecto las [Figuras 2 y 3].

Resulta igualmente sencillo suponer que Diego (probablemente en compañía de cargos y patronos relevantes de la corte napolitana), como tantos otros artistas de renombre y autoridades, se alojara durante un cierto tiempo en el monasterio durante su estancia en la ciudad, sirviendo así de modelo al autor.

Con su llegada, el Veronés consiguió por fin borrar el rastro de los problemas que la temática central le había ido acarreando desde tiempo atrás sobre su famoso andamio [67] — y en especial en torno a su propio autorretrato, a la vez que elevaba el prestigio del monasterio y de la propia escena, dado el reconocimiento profesional internacional del nuevo invitado y la categoría más elevada (cortesana) de las violas *da gamba* sobre los violines que ocupaban en ese momento el lienzo. Sin contar con su vinculación directa a la corte de Nápoles y la corona española, y también con la historia de algunos de los invitados que poblaban ya *de facto* la historia del cuadro [68].

[67] Lafarga & Sanz (2019a).
[68] **§** Notas 8 y 12.

Figura 23. *Giorgio de Castelfranco en las tres primeras formaciones, incluyendo las dos versiones de la misa original (véase la Tabla al comienzo). © M. Lafarga.*

SEGVNDA PARTE
EL SEGVNDO CONſORT

Introducción

Frankenstein en la ciudad de los canales

8. Giorgione, un laudista competente

9. Paolo Caliari II "Frankenstein" *revisitado*

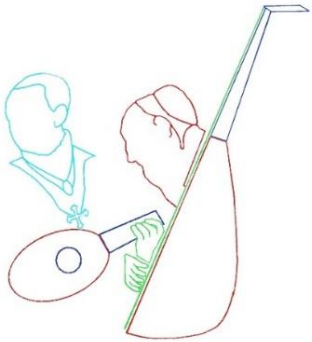
10. Benedetto Caliari y Jacopo Tintoretto tañen laúd

11. El Segundo Consort: el vínculo entre las Artes y los laúdes perdidos del Veronés

12. Ecos de laúdes para la misa fúnebre de Giorgione

Hence sprung Creon, son of Menoeceus, king of this land;
and Creon became the father of this lady Megara, whom once
all Cadmus' race escorted with the glad music of lutes
at her wedding, when the famous Heracles led her to my halls.

Heracles [1.10]
Eurípides.



El contenido audiovisual relativo a esta Segunda Parte puede visualizarse en Youtube: *Los laúdes perdidos del Veronés: el 2ª Consort de Las Bodas de Caná*
https://youtu.be/4BEKx3-wi-k

Introducción. Frankenstein en la ciudad de los canales

El Segundo Consort del Veronés para *Las Bodas de Caná* fue la consecuencia del desmantelamiento de la formación original que había convenido con los patronos y los responsables benedictinos de San Giorgio Maggiore. Por alguna razón aún no aclarada, la restitución al pintor más emblemático de la ciudad de su derecho veneciano perdido 50 años antes, tuvo que esperar ahora de nuevo otros cinco siglos más, hasta la publicación de nuestros trabajos.

En el centro de la grandiosa escena, Paolo Caliari estaba inmortalizando su misa fúnebre pendiente, acompañando él mismo al clave a un cuarteto vocal con dos de sus colegas ilustres, Tintoretto y el que fuera en tiempos compañero del propio Giorgione, Tiziano, junto con dos monjes, quizá los dos *cantadori de morti* que establecía la tradición veneciana.

Pero esta primera formación fue pronto abandonada no sin antes dejar acabados a sus dos protagonistas principales, Paolo y Giorgione, y también los dos laúdes que acompañaban al cortejo a distancia desde el balcón superior izquierdo desde el observador [Fig. 38] — este hecho confirma su idea original para el primer *consort*, y apunta a que estos tres elementos estaban relacionados [69] y en consecuencia fueron de los primeros en realizarse y completarse en los comienzos del lienzo.

[69] **§** Notas 8 y 12.

Es fácil advertir en las radiografías [70] la presencia de un laúd "flotante" justo detrás de Tiziano (es decir, debajo: es decir *subyacente*) que se ubica más allá de la mesa actual, lo cual, sin incluir a la Óptica, violaría al menos dos leyes de la mecánica clásica.

Sin contar con algunos elementos de juicio más que ya hemos expuesto, como, p.e., el brazo derecho extendido de Benedetto Caliari antes de acodarse en su propia cadera [Figs. 42 y 43] [71], o la cabeza del autor inclinada sobre lo que antiguamente fue un teclado, más tarde el mástil de un violín alto, y finalmente su propia pierna izquierda flexionada hoy bajo un "manto de grandes vuelos" [72].

Nuestros estudios demuestran que Paolo Caliari modificó el diseño de su conjunto de pintores-*músicos* al menos hasta en cuatro ocasiones (siendo la del lienzo actual la definitiva) a partir de un primer *consort original* oculto y de naturaleza distinta.

Por razones de argumentación, en este trabajo se ilustra sólo la segunda de estas formaciones, a fin de establecer más adelante la presencia del *consort original* [73], y el sentido de la escena central como un funeral musical en homenaje a Giorgione, en donde el maestro fallecido estaba también presente, en la misma postura y con idéntica actitud [Fig. 24, 25 y 28].

[70] Faillant-Dumas, (1992, p. 117).
[71] *Id.* § Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).
[72] Lafarga & Sanz (2019a, pp. 51 y 101).
[73] Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).

Figura 24. *Segundo Consort (primero instrumental) con el segundo laúd del Veronés y la segunda ubicación de su pierna izquierda cruzada (los que le son propios). Su brazo izquierdo es el actual a la viola. © Jorge Camarero.*

El motivo de esta "reordenación" expositiva y argumental reside en la complejidad del grupo musical original: en realidad, en su composición, distribución, disposición y naturaleza *diferentes*, pues no se trataba de uno instrumental como los cuatro siguientes, sino de un cuarteto de voces agrupado y acompañado de un clavecín, junto con algunos laúdes "muertos" [Figs. 42 y 43] [74].

Pese a que el Segundo Consort no fue la primera intención en la mente del Veronés, tuvo en cambio consecuencias decisivas para la disposición futura del resto de *ensembles* y el acabado final de la escena, manteniéndose estables en adelante tanto la posición de los personajes como sus respectivos modelos (registros) instrumentales.

La presencia de la primera formación, en cambio, no es tan evidente como la de las que le siguieron (aunque es obvio que se trata de la más antigua), y además acarrea los problemas de la cabeza original del Veronés atribuida de modo erróneo hasta hoy a un violín alto [75], y también el de la presencia de un clave que excluye a Tiziano y a Tintoretto de su posición actual [Figs. 42 y 43] [76], y que no se aprecia en la radiografía con facilidad salvo atendiendo a nuestra argumentación.

[74] Instrumentos posados, sin intérprete. Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).

[75] P.e., Bassano (1994, p. 12).

[76] Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).

Dada la complejidad que entrañaba su explicación — formalización —, exponerlo en primer lugar hubiese dificultado en exceso la progresión del discurso. De modo que hemos elegido comenzar por el camino que recorrimos nosotros mismos al "entrar" en el cuadro, *y no en el orden que el propio pintor eligió o que le fue impuesto por el camino.*

Identificado el laúd de Giorgione, y visibles como lo son en las radiografías los dos que consideró Paolo para sí [Figs. 29, 31, 32, 34, y 37], había muchas posibilidades de que sus dos compañeros vivos hubiesen sostenido instrumentos similares [77]. Las formaciones mixtas integrando muchos dispositivos diferentes fueron un hecho en muchas cortes europeas, pero la norma general durante todo el *Cinquecento* fue el *consort.*

Es posible que el Segundo Consort nunca fuera dibujado en su totalidad — quizá el instrumento de Tintoretto y (especialmente) el de Tiziano — en virtud del momento en que el autor vio (o le hicieron ver) la conveniencia de transitar a una formación con violines, más acorde con las prácticas musicales del momento en la ciudad. Sus manos respectivas en cambio pueden ser ubicadas sin dificultad en la radiografía: izquierda para Tintoretto y derecha, atendiendo a nuestra argumentación, para Tiziano [Fig. 30].

[77] Fue incluso después de identificar y aislar los dos *consort* de violines que le siguieron, cuando volvimos al problema ya intuido del clavecín, que había de sostener un laúd que la mesa actual no podía abarcar, y que además excluía a Tiziano, y también a Tintoretto, de la escena, al menos del primer plano. En aquel momento aún no teníamos intérprete para este instrumento, aunque sí teníamos su cabeza [Fig. 42]: **§** Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).

La claridad en la exposición ha sido lo que en última instancia nos ha decidido a presentar primero el Segundo Consort, para identificar sin duda al homenajeado ausente y poder justificar que estos personajes estaban ahí, en la misma posición que ocupan hoy en el lienzo y con sus respectivos instrumentos, *y que sin embargo no tenían nada que ver con las violas da gamba ni tampoco con Diego Ortiz*.

Así, en un segundo paso podríamos proceder, del mismo modo en que lo hizo el Veronés *pero en sentido inverso*, a "desguazar" este ensemble de laúdes para mostrar, no cómo se formó el Primer Consort, sino cómo el segundo fue en cambio la consecuencia *necesaria* de la desarticulación del primero. Él hizo exactamente lo contrario, "desguazar" el primero y construir el segundo, y así, nos enseñó el camino.

Hemos mantenido el primer brazo izquierdo de Paolo II laudista en algunos de los diseños que presentamos [Figs. 17, 22, 24, 34, 35, 36A-B, 39, 40 y 41] a fin de hacer más patente nuestra argumentación, pues este es a la vez el brazo que mantiene a su hermano pintando el pequeño lienzo para los Benedictinos — cuando pertenece a Paolo en el Consort **1b** — y también el que sostendrá en adelante el vino del milagro cuando pasó a ser propiedad de Benedetto. Además de que el laúd de Paolo II que le corresponde es el que coincide exactamente con el pliegue del manto que cruza su pecho actual desde el hombro izquierdo.

Mientras que en el resto de dibujos en que aparece su segundo brazo (el actual a la viola) [Figs. 24, 29, 31, 32, 34 y 37], y también en el texto, hemos explicado gráfica y textualmente cómo el auténtico laúd que pertenece al Segundo Consort — Consort **2** —, es en realidad el *segundo* de los dos que sostuvo el autor [Fig. 24].

Así, estamos presentando aquí, de la mano del propio Veronés, tres brazos intercambiables que viajaron de una a otra parte de la escena central: el izquierdo actual de Benedetto — y este es un punto crítico para toda nuestra argumentación, también en el futuro [78] — para el primer laúd de Paolo II [Figs. 33, 39, 44B y 45], el izquierdo actual del autor a la viola (Paolo III) para su segundo laúd cuando seguía siendo Paolo II [Figs. 20, 24, 44C y 45], y el derecho del Tintoretto actual a la gamba *soprano* para pulsar ambos laúdes [Figs. 20, 24, 33, 39, 44B, 44C y 45].

Aunque exponer el orden cronológico que fue apareciendo en el cuadro durante su realización hubiera sido más coherente con lo que realmente ocurrió durante ese año y medio singular, la argumentación se hubiese complicado en exceso al presentar en primer lugar la formación más *compleja*, más *distinta*, más *antigua*, y también en consecuencia la más *oculta* [79].

Una licencia retórica que sin duda nos disculpará el lector.

[78] Lafarga & Sanz (en preparación).
[79] *Id.*

8. Giorgione, un laudista competente

Giorgione fue un conocido y consumado laudista, y su aparición en el diseño original del lienzo con su legendario instrumento no fue un hecho casual: Paolo le retrató sosteniendo un laúd vertical sin pulsarlo [Fig. 25].

Sus rasgos faciales son muy característicos, de modo que al contemplarlo invertido en la radiografía respecto de su propio autorretrato [Figs. 25 y 26], y conscientes de su ausencia del *consort* actual, que supuestamente representaba a la Escuela Veneciana, la identificación resultó pronta y efectiva [80].

En primer lugar, teníamos que enfrentar dos problemas: *interpretar* la posición de sus manos y explicar la presencia evidente de los dos laúdes que Paolo Caliari sostuvo sobre su pecho, como se aprecia con facilidad en las radiografías. Era pues previsible esperar situaciones similares de Tintoretto y de Tiziano.

El cuerpo del laúd original de Giorgione — con sus manos asomando por encima sobre la base del mástil — debía enmarcar la cabeza de Paolo I, quedando así casi por entero oculto tras ella [Fig. 2], motivo por el cual nunca llegó a mostrar su caja [Figs. 3, 24, 25, 39, 42, 43, 44B y 44C] [81].

[80] Lafarga *et al* (2018).

[81] Nuestra aportación. Lo que se observa en la radiografía es la cabeza acabada del primer Veronés. **§** Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).

El mástil en cambio se prolongaba en dos líneas paralelas hasta un *clavijero* que más adelante fue reconvertido en la mano izquierda del sirviente sobre la mesa a la derecha de Jesucristo [Figs. 24, 25, 36A-B, 39, 40, 42, 43, 44B y 44C], y cuyo contorno geométrico es asimismo apreciable en las radiografías [82].

A la luz de nuestra interpretación, se advierte que esta es una mano un tanto extraña en una actitud igualmente extraña: apoya las falanges *pero no empuja nada*.

Sólo se puede decir que el sirviente se apoya en la mesa entre las manos de María y de su hijo *sin función evidente*, y que esta figura ha de ser *necesariamente posterior* al momento en que Giorgione abandonase el laúd a partir de esta misma formación (es decir para el Consort 3, ya de violines, en adelante) [83]. O bien *necesariamente posterior* a su desaparición debajo de Ortiz en el Consort 5, la formación definitiva.

La mano derecha de Giorgione parece mostrar un anillo [84], además de presentar al espectador (gracias a su rotación) la posición de articulación típica de los instrumentos de pulso — *figueta* —, en donde el pulgar y el índice se alternan para elaborar la melodía, mientras los tres dedos restantes pulsan el relleno armónico.

[82] Son visibles a simple vista varios trazos geométricos y paralelos que definen a ambos, mástil y clavijero. Lafarga & Sanz (2921b).

[83] Lafarga & Sanz (en preparación).

[84] Un destello sobre el pulgar en la radiografía. Nuestra conjetura: Lafarga *et al* (2018).

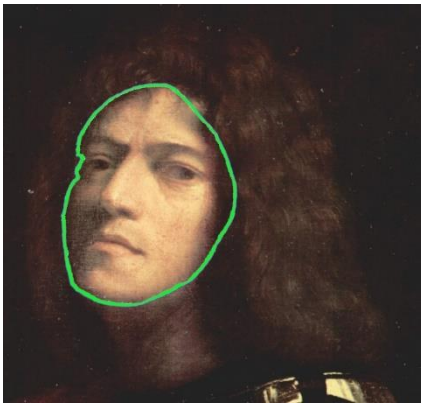


Figura 25. *Silueta original de Giorgione con los rasgos de su autorretrato insertados dentro de nuestro diseño previo: Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, Germany, ca. 1508. Inv. GG 454. El cuadro ha sido invertido por nosotros a fines de argumentación. Los trazos del clavijero, perfectamente encajados bajo la mano del sirviente, han sido ligeramente inclinados por nosotros a fines de visualización. La mano derecha muestra al espectador la técnica de articulación de pulso conocida como "figueta". El anillo de oro es nuestra conjetura. © M. Lafarga.*

Figura 26. *Giorgione, autorretrato, Il Concerto (h. 1507). Colección privada Mainland, Slg. Mattioli. La mano derecha reposa sobre la base de un instrumento que apunta al suelo.*

Cabe insistir en que el aparente ocultamiento de la caja tras la cabeza acabada de Paolo I no es un artefacto derivado de nuestra *necesidad* de ubicar un laúd en manos de Giorgione, puesto que los elementos aludidos (base del mástil, manos, mástil, clavijero) justifican por entero su existencia ya desde el *consort* original.

Evidentemente, la caja ni siquiera llegó a ser pintada *tampoco* en el segundo *consort*, cuando el Veronés ya se había retirado a su posición intermedia como Paolo II, y durante el tiempo que transcurriera hasta la siguiente mutación (la primera formación con violines) — la prueba es que la cabeza inclinada de Paolo I permanece intacta en las radiografías.

En cualquier caso, esta resulta una especulación secundaria, dado que tanto el laúd de Giorgione como su intérprete eran perfectamente identificables en la primera formación.

Creemos pues que Giorgione mantuvo esta posición desde el comienzo, es decir, también en el *consort* original [85].

Isabella d' Este, marquesa de Mantua y coleccionista famosa [86], sabedora de la muerte reciente del pintor veneciano, escribió el 25 de octubre de 1510 a uno de sus agentes en Venecia con intención de adquirir un conocido paisaje "nocturno" de su autoría. Su contacto, Taddeo Albano, respondía el 8 de noviembre confirmando la muerte del pintor en la última plaga de septiembre, e informando de que el lienzo no se hallaba entre sus pertenencias y que ya no era posible localizarlo [87].

Figura 27. *Orfeo, de David Teniers el Joven, h. 1670, a partir de un lienzo perdido de Giorgione de 1508-09. Galería Nacional de Londres. El personaje retratado sostiene un instrumento de cuerda boca abajo sobre sus muslos.*

[85] Sobre su presencia en el lienzo: Lafarga *et al* (2018), Lafarga & Sanz (2019a; 2019b), Lafarga *et al* (2019c), Lafarga & Sanz (2021a, en prensa; 2021b, en prensa).

[86] (Ferrara, 1474 – Mantua, 1539).

[87] Segre (2011, p. 383).

9. Paolo Caliari II "Frankenstein" *revisitado*

Aún cuando el verdadero *laudista* olvidado de *Las Bodas* fue en todo momento Giorgio de Castelfranco, su autor, al que vemos actualmente en la posición primordial de la escena — la más avanzada y luminosa, y la que atrae de inmediato la atención de entre todos los personajes presentes en el cuadro—, también ocupó previamente un papel muy cercano y relativo al destinatario de la misa original y a su instrumento característico.

El Veronés estuvo autorretratado en todo momento, en primer lugar como *conductor*, o al menos "polifonista", del cuarteto vocal original en sus dos versiones (con clave y con laúd) [88], y después como integrante de los tres *consort* posteriores — uno de laúdes y dos de violines — previos a la formación instrumental actual.

Paolo Caliari sostuvo un mismo laúd, el instrumento propio de Giorgione, en dos posiciones sucesivas: primero, mientras el diseño de la misa fúnebre estuvo presente en la escena central aún después de abandonar su función original como clavecinista [Fig. 44B], y después como integrante del *consort* de laúdes que sucedió a esta "segunda versión" [Fig. 44C] del *consort* original, que consistía en ambos casos — **1a** y **1b** en la Tabla — en un cuarteto vocal, siguiendo la tradición veneciana.

[88] **§** Nota 23.

Hemos llamado "Paolo II Frankenstein" a este Veronés *intermedio* entre el clavecinista original y el Paolo actual que se deja aconsejar por Diego Ortiz, dado que fue evidentemente "desmantelado" y que su ubicación temporal se hallaba entre la cabeza original del autor perfectamente acabada que se observa en las radiografías, y su posición definitiva junto a Diego Ortiz [Fig. 2].

La posición de Giorgione en origen quedaba enfocada así en su precisa proporción, dado que la escena central iba acompañada de su propia misa fúnebre. Mientras que la caja de su laúd no era visible en la primera de las formaciones que consideró el autor, sino que permanecía oculta tras la cabeza del primer Veronés clavecinista.

Su presencia quedaba delatada en cambio por sus dos manos, la derecha ofreciendo al observador la posición manual de la *figueta*, característica de la técnica de instrumentos de cuerda pulsada, y la izquierda sosteniendo el instrumento por la base del mástil.

El mástil completo, junto con el clavijero que finalmente acabó siendo la mano del sirviente sobre la mesa, completaban el diseño original para el retrato del maestro ausente, cuyo contorno es por completo coincidente con el de Diego Ortiz [Figs. 3, 6, 23 y 28]. La cabeza de Paolo II en cambio, quedaría finalmente oculta bajo el retrato de su colega Schiavone.

Figura 28. *Ubicación de Giorgione debajo de Ortiz en el diseño original y también en los consorts subsiguientes, previos al lienzo actual, y posición aproximada de la cabeza de Paolo II. Obsérvese cómo Ortiz "susurra" al oído, de Paolo III, mientras que Giorgione mira a distancia a Paolo II. © M. Lafarga.*

Resulta evidente a simple vista en las radiografías cómo la silueta del Veronés — Paolo II, en verde en la [Figura 29] [89] — sostiene sobre su pecho no uno, sino dos laúdes: se aprecian sin dificultad ambas manos con la parte inferior de los mástiles que los unen al cuerpo del instrumento. Aún cuando el más inclinado no es tan visible, los trazos no admiten dudas: hay dos manos y dos contornos con bases de mástiles *iguales*, de modo que hubo dos laúdes [Figs. 44B y 44C]. En las [Figuras 31 y 32] se puede observar la rotación de las posiciones de los tres Paolos, junto con la ubicación aproximada de varios diseños sobre el pintor (los dos laúdes y la *gamba* tenor definitiva), y apreciar cómo, debido a la excesiva proximidad de las manos al torso actual, los primeros no corresponden al Paolo definitivo del lienzo (Paolo III) sino a su predeesor Paolo II, en verde en la [Figura 29], como se ilustra en las [Figuras 44B y 44C].

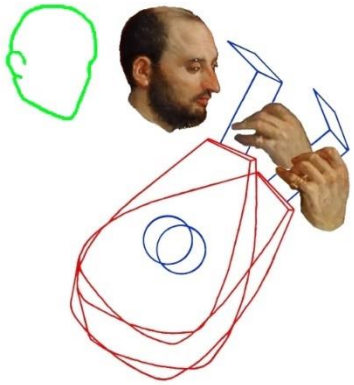
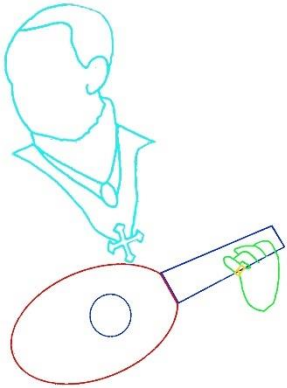


Figura 29. *Los dos laúdes en manos de Paolo II (en verde) y posición real de Paolo III. La mano superior es la de su hermano sosteniendo el vino milagroso; la inferior la suya propia a la viola da gamba actual. En esta y en la Figura 37 ambas manos han sido ligeramente desplazadas y agrandadas respecto de las que se muestran en la Figura 34. © M. Lafarga.*

[89] **§** [Figs. 2, 3 y 32] para la numeración e identificación de las versiones del propio Veronés.

Figura 30. *Silueta de Tintoretto al laúd y estudio de manos. El verde claro corresponde a la izquierda actual del Veronés a la viola. El azul celeste muestra la mano derecha de Tiziano pulsando cuerdas en el laúd bajo, que posiblemente no llegó a ser dibujado por la transición al siguiente consort. A y B, © M. Lafarga. C, © Jorge Camarero.*



En las [Figuras 2, 3, 22, 24, 31, 32, 36A-B, 40 y 41] se puede apreciar cómo la rotación del laúd a su segunda posición corresponde casi exactamente con el cuerpo de la viola *tenor* actual, sólo que con su brazo izquierdo actual desplazado a la ubicación de Paolo II.

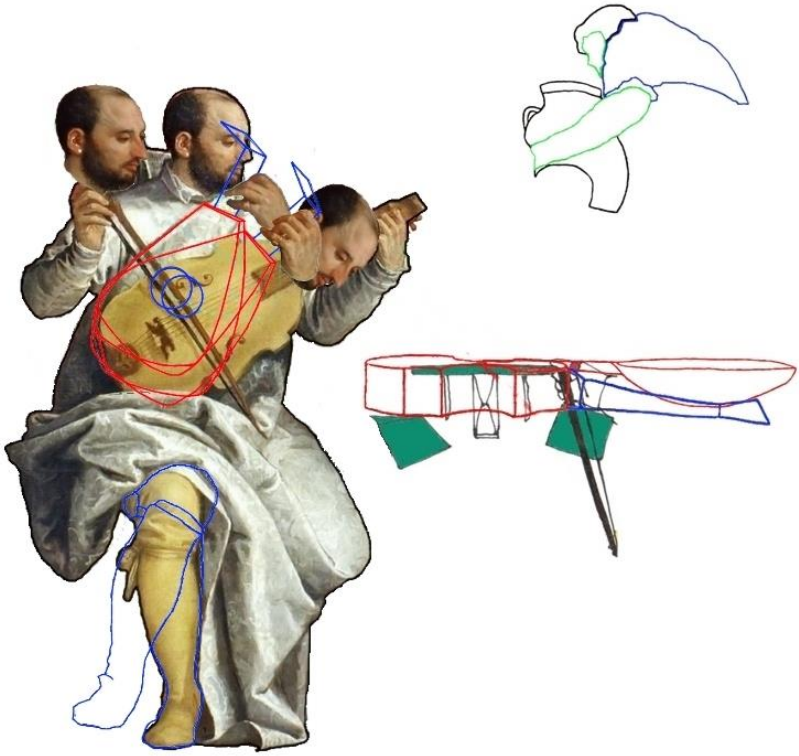
Al cabo, son las manos y los dedos sobre los mástiles quienes delatan sin posibilidad de duda los laúdes del segundo *consort* con Giorgione sobre las radiografías — y también los instrumentos del resto de formaciones [90]. En el caso de los dos laúdes del Veronés, es claro por la ubicación de manos y mástiles que sólo son atribuibles al segundo Paolo. En el caso de Tintoretto, es la mano izquierda la que delata la posición del mástil y de la caja (la zona oscura ovalada sobre su regazo, justo bajo su antebrazo derecho actual): aquí sólo complementó esta mano a la inversa con la derecha que más tarde sostendría el arco de su segundo violín [Figs. 30 y 44A], y que es común al Consort 4 y al definitivo con las violas *da gamba* y Ortiz [91]. El único indicio identificable de la mano derecha de Tiziano pulsando laúd (si es que llegó a dibujarla) se halla precisamente en el emplazamiento correcto: la radiografía muestra 4 trazos blancos casi radiales perpendiculares a las cuerdas en la posición correcta para pulsar [92] [Fig. 30, sobre el lienzo en azul celeste; Fig. 44A].

[90] Lafarga & Sanz (en preparación).

[91] Parece incluso haber reutilizado las primeras falanges de ambas manos "opuestas" *invertidas* [Fig. 30, arriba].

[92] Es posible que el laúd correspondiente nunca llegase a existir, y que el tránsito a la siguiente formación (Consort 3) se produjese justo después de ubicar un pequeño laúd bajo el antebrazo derecho actual de Tintoretto.

Figura 31. *Posiciones del Veronés (laúdes). La silueta del sirviente con la jarra y los dos instrumentos de pulso sobre el clave están en su posición real. © M. Lafarga.*



Creemos posible que se trate de la huella de los dedos correspondientes, tal como se muestra de forma aproximada en la [Figura 30, arriba]. Su laúd en cambio, y por razones similares a las que afectaron al de Giorgione (la transición al Tercer Consort) probablemente tampoco llegó nunca a ser dibujado.

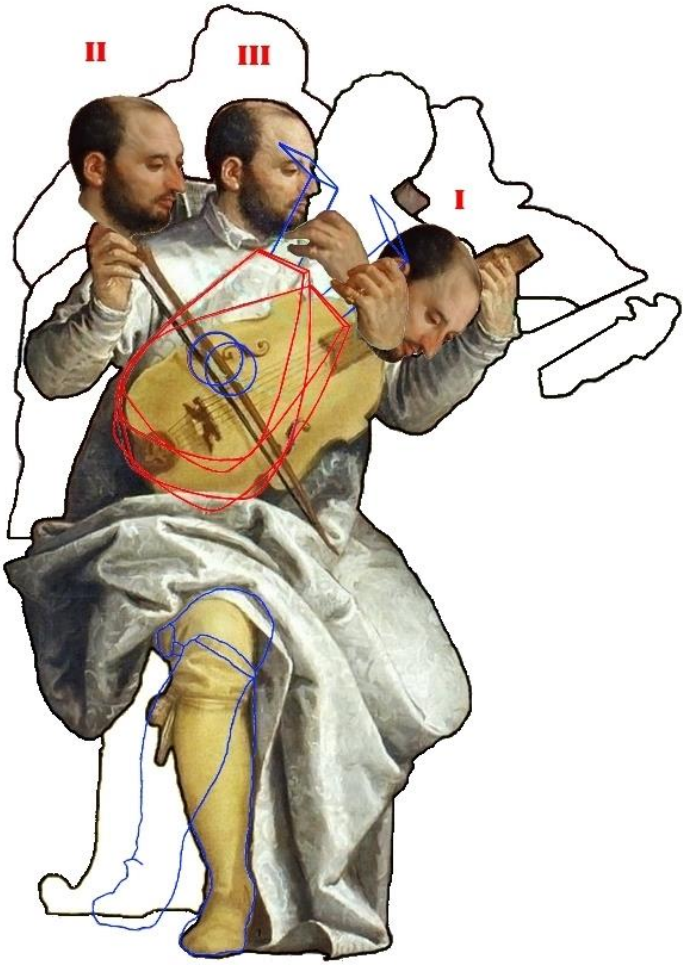
En el caso del Veronés, y a fin de entender correctamente el orden que utilizó con su propia figura para resolver sus problemas, hemos identificado de un modo lógico como Paolo I al más antiguo — el más *acabado y completo* — y cuyo rostro aparece inclinado en la radiografía junto al torso erguido del autor, generando una falsa percepción de "torsión" forzada [Figs. 2, 31 y 32].

Paolo II (el más retirado) es, pues, el Veronés intermedio entre el primer Paolo y el que aparece en el lienzo actual (Paolo III). Se observa con claridad la imposibilidad de atribuir los dos laúdes al Paolo actual: las [Figuras 31 y 32] ilustran la posición de ambos junto con las tres posiciones que ocupó el autor en la escena.

Aquí, en el Consort 2 que nos ocupa, el clavecín acaba de ser reconvertido en la mesa actual y ya no puede sostener el laúd mudo de caja oval. Los cantantes que sustituyen más tarde al sirviente con la tinaja [Fig. 31] pueden aparecer ya en este momento [93].

[93] Lafarga & Sanz (en preparación). Los rectángulos verdes representan las dos partituras sobre la mesa actual.

***Figura* 32.** *Posiciones del Veronés: ni el actual (Paolo III) ni el inclinado (Paolo I) pueden sostener los laúdes. © M. Lafarga.*



La [Figura 31] ilustra quizá mejor la necesidad de Paolo II, gracias a la presencia de dos instrumentos de pulso sobre el antiguo clavecín: se puede apreciar cómo el de la derecha no puede descansar sobre la mesa actual.

Estos dos instrumentos, al menos uno incompatible con la presencia de Tiziano, resultarán críticos para la futura demostración de la existencia de un *consort* previo — la misa cantada original [Figs. 42 y 43] [94] — al que estamos considerando aquí, y que igualmente incluyó a Giorgione y a algunos de nuestros personajes pintores, si no a todos [95].

[94] Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).
[95] Las excepciones son Jacopo Bassano y Andrea Schiavone. *Ibid.*

10. Benedetto Caliari y Jacopo Tintoretto tañen laúd

Trasladando la silueta del brazo y mano izquierdos de Benedetto Caliari, junto con el torso y la cabeza, sobre el primer laúd del Veronés en las radiografías, se aprecia cómo corresponde exactamente con la que debería ser la posición de Paolo II con su primer laúd [Figs. 33A y 34].

En el Apartado anterior Paolo II aparece con un rostro abstracto en verde que habíamos conjeturado con anterioridad [Fig. 29], hasta que la superposición de su hermano nos confirmó por completo su existencia.

Lo mismo se puede decir del brazo y mano derechos del Tintoretto actual [Fig. 33B]: trasladados sobre la silueta de quien debería ser Paolo II se observa cómo corresponden casi exactamente con el que fuera su brazo derecho pulsando las cuerdas de sus dos laúdes [Fig. 34].

Hemos apodado a Paolo II "Frankenstein" sin ánimo de demérito para él mismo (la figura) ni tampoco para el propio autor. Antes bien, lo hemos hecho atendiendo a un profundo sentido de respeto hacia Mary W. Shelley y su fértil y poderosa metáfora romántica [96], que en nuestro caso ayuda enormemente a sintetizar de inmediato la formulación de los problemas que estamos enfrentando.

[96] Mary Wollstonecraft Shelley (Londres, 1797 – Londres, 1851).

Por razones que sólo podemos conjeturar, el Veronés se vio obligado a modificar *en varias ocasiones* la composición y naturaleza del *consort original*, previo al que nos ocupa aquí. Y nuestra conjetura es que esto comenzó a suceder ya avanzada la obra con la escena central trasladada al lienzo, pues de otro modo los trazos de las pruebas sucesivas no aparecerían en las radiografías y, sobre todo, la figura silente de Giorgione y la del primer Veronés (Paolo I) no estarían prácticamente acabadas.

Solo cabe añadir aquí el mecanismo que genera las piernas de Paolo III, según hemos indicado por el camino.

Su predecesor, dos veces laudista y una violinista, mantuvo sus piernas cruzadas como se muestra en las [Figuras 17, 19, 34, 44A y 44B] — si bien desplazándolas desde el contorno del taburete como ya se ha ilustrado —, y sólo las "invirtió" al desplazarse a su posición actual, primero como violinista en el Consdort 4 y finalmente como violista con Ortiz: en este momento convirtió su izquierda apoyada en vertical en su derecha actual, y en consecuencia flexionó su nueva pierna izquierda hacia adelante, lo que le permitió ocultar el antiguo teclado y el mástil de su segundo violín bajo su nuevo "manto [blanco] de grandes vuelos" [97].

[97] Lafarga & Sanz (2019a, pp. 51 y 101). Lafarga & Sanz (2019b). **§** *Veronese and Diego Ortiz at San Giorgio Maggiore* [https://youtu.be/em2Cikj6Pd8].

Figura 33. *Siluetas de Benedetto (A: arriba, brazo izquierdo) y de Tintoretto (B: abajo, brazo derecho) a su segundo violín y a la gamba soprano, cuya posición es común a su segundo violín, el anterior a la llegada tardía de Ortiz. © M. Lafarga.*

De nuevo el mismo procedimiento: desplazar una estructura *parcial* (no la silueta del personaje en su totalidad) para resolver un problema parcial. En su propio caso, el pintor aplicó varias veces la misma solución, atendiendo a procedencias distintas, como ya se ha mostrado.

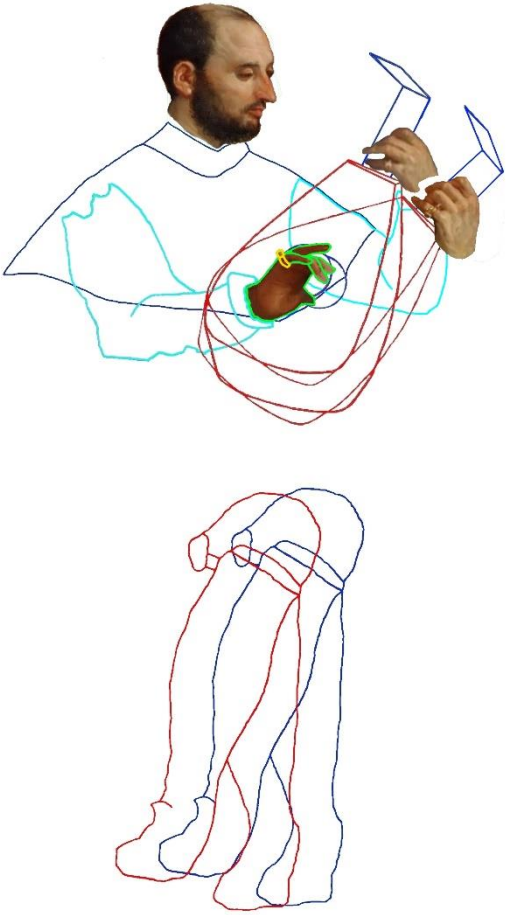
Así, el primer Veronés que tañía laúd con Giorgione "silente", era en origen probablemente la articulación de tres personajes *futuros* diferentes: él mismo con sus propias piernas cruzadas, su hermano Benedetto — busto, brazo y mano izquierdos [Fig. 33A] —, y Tintoretto — brazo y mano derechos [Fig. 33B].

En rigor, sería más correcto decir lo mismo a la inversa: que estos personajes fueron *parcialmente* generados con posterioridad al "desguace" del segundo Paolo II laudista [Fig. 34] cuando decidió pasar a una nueva formación (Consort 3): el brazo derecho se convirtió en el de Tintoretto al primer violín *soprano* (y con posterioridad desplazado al segundo) [98], y el izquierdo en el suyo propio a la viola da gamba final.

Resulta evidente que el Veronés estaba utilizando plantillas fragmentarias intercambiables para la confección de sus figuras y composiciones.

[98] Lafarga & Sanz (en preparación).

Figura 34. *Paolo II reconstruido a partir de sus laúdes: piernas cruzadas previas (radiografía) en sus dos ubicaciones, busto de su hermano junto con el brazo y la mano izquierdos, y brazo derecho actual de Tintoretto. La mano inferior (segundo laúd) es la suya propia a la viola da gamba. El rostro actual del Veronés (Paolo III) se sitúa entre Paolo II y el mástil del laúd, como ya se ha ilustrado. © M. Lafarga.*



Las [Figuras 24, 35, 36A-B, 39, 40 y 41] resumen cuanto hemos expuesto en esta Segunda Parte acerca del primero de los *consort* instrumentales, el de laúdes (Consort 2), mediante el relato detallado de sus partes constituyentes. Como ya hemos indicado, el instrumento de Tiziano no es tan apreciable como el resto, si es que llegó a ser representado en su totalidad.

No se muestran aquí otras figuras que probablemente también formaban parte de los sucesivos *ensemble* instrumentales (quizá cantantes y/o pintores), y que se considerarán más adelante [99]:

Pasaremos a continuación a *re*-exponer el Segundo Consort articulado en su conjunto.

[99] **§** Lafarga & Sanz (en preparación).

11. El Segundo Consort: el vínculo entre las Artes y los laúdes perdidos del Veronés

Lo que hacía diferente al Segundo Consort (laúdes) era tanto su naturaleza como su disposición espacial, pues en adelante fueron ambas propiedades las que se mantendrían en el lienzo a través de las siguientes transformaciones, dos *consort* de violines y uno de violas *da gamba*.

En cuanto a su disposición, porque el autor tan sólo tuvo que variar ligeramente su propia posición y sustituir cada vez unos diseños instrumentales por otros, para sí mismo y para sus dos colegas presentes en vida.

En cuanto a su naturaleza, porque se convirtió de este modo en el primero de una serie de cuatro *consort* instrumentales diferentes pero encadenados y con la misma estructura, a diferencia del primero y original, que consistía básicamente en la *estricta* formación vocal típica de las misas fúnebres venecianas.

En el Segundo Consort, Giorgione continuaba silente y presidiendo la escena, pero integrado en un nuevo *ensemble* propio del instrumento en el que él mismo había destacado en vida.

Así, en la constitución del *consort* original, no existía la consideración de Giorgione como "instructor" o ascendiente profesional (musical) del grupo de pintores-músicos *amateurs*, al modo de Ortiz en la configuración final [100], pues se trataba de una formación vocal en la que el protagonista sostenía en silencio el instrumento que le había brindado una doble fama.

En cambio, esta misma consideración sí que puede ayudar a explicar la transición al Segundo Consort, en donde Giorgione claramente podía recabar este rol con los laúdes frente a sus compañeros pintores, y en donde todos ellos en efecto tocaban ya instrumentos similares [Figs. 24, 35, 36A-B, 39, 40 y 41].

Creemos que el Veronés reconvirtió el clave en una mesa reubicando a sus dos colegas "cantantes" a los laúdes en su posición actual, y haciendo que su hermano Benedetto dejase de apoyar su brazo derecho en el extremo de la caja armónica y lo hiciese sobre su propia cadera, como se observa hoy [Figs. 42 y 43] [101].

Desde entonces ambos, Tintoretto y Tiziano, mantendrían estas posiciones hasta el final (incluyendo la incorporación de Ortiz), y siempre con sus respectivos tipos instrumentales para cada nueva formación: *soprano* y *bajo*, respectivamente [102].

[100] Lafarga *et al* (2018).

[101] Faillant-Dumás (1992, p. 117). Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).

[102] En este momento resulta muy improbable que Jacopo Bassano hubiese aparecido aún en escena.

A fin de generar a Tiziano, reaprovechó su propia silueta como clavecinista [Figs. 35, 41, 42, y 43] [103] invirtiéndola frente a sí mismo, ya "erguido con un elegante laúd" [104].

Había considerado para sí dos posiciones diferentes con sus mástiles y manos respectivas [Figs. 29, 31, 32, 34 y 37], situado un pequeño laúd en el regazo de Tintoretto, y dibujado el manto de Tiziano resiguiendo y completando su propia silueta invertida, ambos ya en su lugar definitivo.

Así, el Paolo Caliari laudista en este momento no era el que se observa hoy en el cuadro, sino un Paolo *intermedio* — (Paolo II) entre el clavecinista original (Paolo I) y el violagambista actual (Paolo III) — ubicado más retirado, en la posición de la cabeza del querubín que asoma detrás del hombro derecho del Veronés actual [Fig. 14].

Sin embargo, y de forma sorprendente, esta segunda formación (ahora *instrumental*) fue más adelante sometida a una nueva transformación que la convirtió en un conjunto o "banda" de violines.

[103] Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).
[104] Lafarga & Sanz (2019a, p. 17; p. 67).

De nuevo Paolo II "laudista" fue desmantelado [Fig. 34], como antes lo había sido Paolo I al clavecín [105]. Esta vez, como ya hemos apuntado, su brazo derecho pulsando cuerdas fue a sostener el arco de Tintoretto — en las dos formaciones con violines [Fig. 33, abajo] [106], y también en la definitiva a la viola *soprano* —, mientras que su primer izquierdo, que pulsaba las mismas cuerdas sobre el mástil, fue a sostener la copa que cataría finalmente el vino del milagro en manos de su hermano [Fig. 33, arriba]. Su segundo brazo izquierdo quedaría finalmente reconvertido en el suyo actual a la *gamba tenor*.

Es también coherente con nuestra interpretación, el hecho de que no se observen rastros del laúd de Tiziano en las radiografías. [107]

Conjeturamos que la petición de *mutar* al siguiente *consort* se produjo probablemente en este punto, estando ya los laúdes del autor y de Tintoretto ubicados y trazados, así como sus manos respectivas, mientras que de Tiziano sólo hemos podido identificar trazas de lo que quizá iban a ser sus dedos pulsando cuerdas *en la posición correcta para cualquier tamaño de laúd que se quiera considerar* [Figs. 24, 30, 36A-B y 39].

[105] Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).
[106] Lafarga & Sanz (en preparación).
[107] Lafarga & Sanz (2019a, p. 20, p.70).

También es fácilmente observable en las radiografías cómo las sucesivas piernas izquierdas del Veronés — las cruzadas de Paolo II (Segundo y Tercer Consort) y la flexionada adelante de Paolo III (Cuarto Consort) — arrancan de sendos puntos claramente diferentes de una misma cadera "desplazada" [108].

Por alguna razón que aún no entendemos [109], Paolo consideró su primer laúd después de incorporarse del teclado original, cuando todavía su hermano Benedetto pintaba el pequeño lienzo para los Benedictinos con su mano izquierda, acaso porque fuera zurdo [110], ignorante aún de que iba a ser él quien acabase finalmente catando el vino milagroso.

Esto significa que en este momento *intermedio* — Consort **1b** — el autor aún no había decidido que Benedetto dejase de pintar y pasase a sostener la copa: quizá había pensado en acodarle el brazo derecho en la cadera ya en esta primera transformación, retirando el clave de la escena, y suprimiendo así el laúd posado que sostenía y que Benedetto asía por el mástil [Figs. 31, 42 y 43] [111]. Desaparecía así el vínculo "directo" entre música y pintura a través de la figura de su hermano.

[108] Faillant-Dumás (1992, p. 117).

[109] Quizá la eventual existencia de una "segunda" formación vocal, el Consort **1b** considerado en la Nota 23.

[110] Nuestra sugerencia. Faillant-Dumás (1992, p. 117). Lafarga & Sanz (en preparación).

[111] Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).

Figura 35. *El Segundo Consort con Paolo II retirado de su posición actual mostrando la coherencia en la dirección de la mirada de Giorgione. La silueta de su cabeza en el dibujo es, como el torso y el brazo izquierdo, la de su hermano Benedetto. En amarillo se muestra el contorno probable del cuerpo de Tiziano bajo el manto, procedente del desmantelamiento de Paolo I clavecinista [Figs. 42 y 43]. © M. Lafarga.*

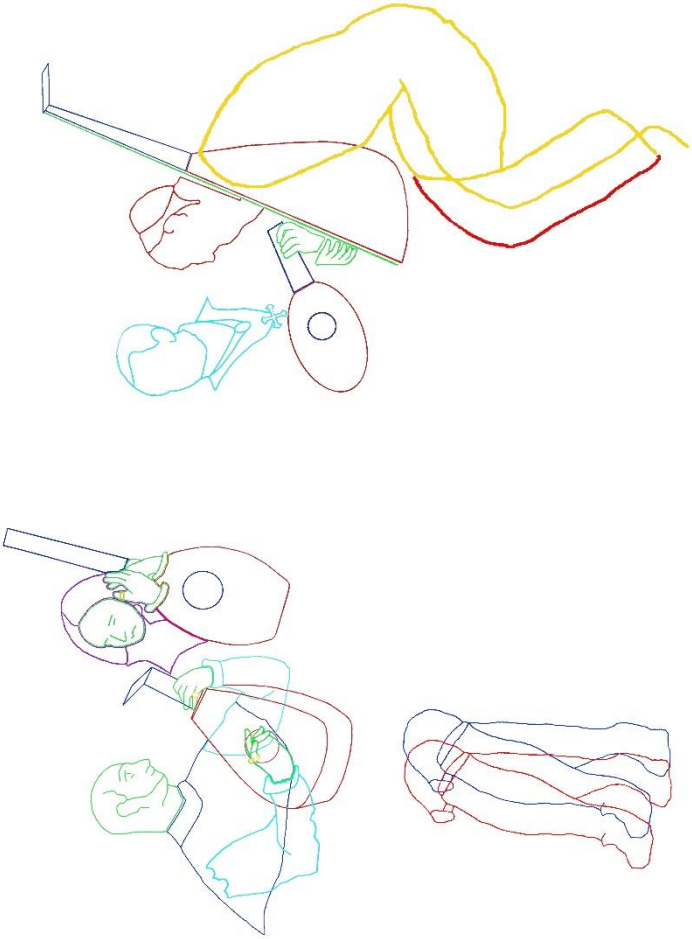
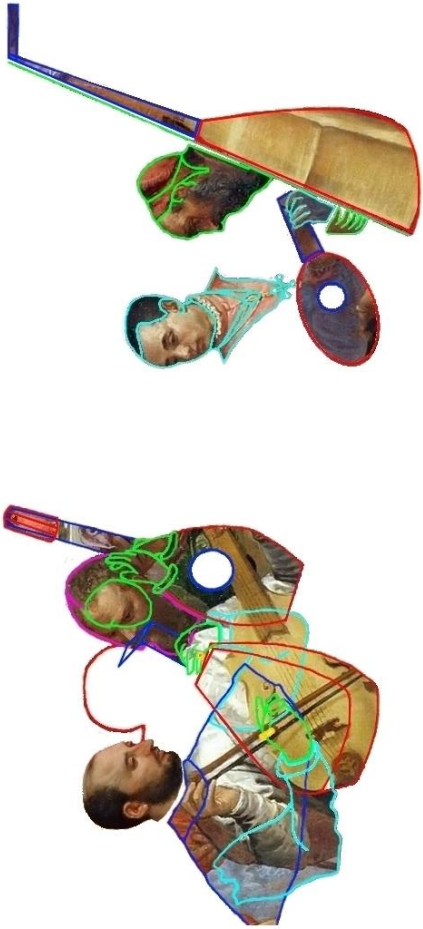


Figura 36 A. *El Segundo Consort bajo el lienzo actual. Paolo II sostiene su primer laúd, el que no le corresponde en esta formación, puesto que en este momento su brazo izquierdo es ya el del vino del milagro. © M. Lafarga.*



O quizá, si no había tomado aún la decisión de retirar el clave, el vínculo entre las artes seguía activo a través de Benedetto como en el *consort* original, pues o bien en ausencia del clave Girolamo Grimani ya no podría atender a la escena de músicos (cuarteto vocal más Paolo al laúd) — y esto afectaba al brazo derecho estirado de Benedetto —, o bien, habiendo sido desplazado ya a su posición actual [112], impedía a Benedetto seguir pintando para los Benedictinos — y esto afectaba a su brazo izquierdo igualmente estirado.

Mientras Paolo II conservó su primer laúd, su hermano no pudo sostener la copa milagrosa y en consecuencia seguía pintando con su izquierda: la decisión de que dejase de pintar e incorporase el brazo izquierdo de Paolo — ahora con la copa y por tanto el propio Paolo II ya con su segundo laúd —, no pudo ocurrir *antes* de que Girolamo fuese desplazado a su posición actual, pues es él, Girolamo, quien impide la presencia del pequeño lienzo [113].

El desplazamiento de Girolamo, por otro lado, ha de ser la consecuencia de la desaparición del clave original, que ya no podía sostenerle. De modo que si el clave permaneció silencioso mientras Paolo tocaba su primer laúd, Girolamo pudo seguir ahí, atento a la "segunda" misa fúnebre de Giorgione, y su hermano seguir pintando con su izquierda, e incluso agarrando el laúd horizontal sobre el clave con su derecha, y el vínculo *directo* entre música y pintura se mantuvo intacto.

[112] Lafarga & Sanz (2021a, en prensa).
[113] Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).

Figura 36 B. *Silueta del Segundo Consort, con el primer laúd de Paolo sobre el lienzo actual.*

Pero si el clave desapareció en el mismo momento en que el Veronés decidió erguirse, entonces Girolamo tuvo que marcharse, y sólo en este momento fue desplazado en su misma postura a su posición actual, y Benedetto tuvo que dejar de pintar con su izquierda un lienzo que ya no tenía espacio físico frente a los Benedictinos.

En consecuencia, Paolo le transfirió su brazo izquierdo como laudista para sostener la copa milagrosa, y adoptó para sí mismo su segunda posición al laúd.

Esto significaría que el *consort* intermedio (**1b**) no llegó a existir como tal y tan sólo fue un paso de transición que encadenó varias operaciones consecutivas hasta llegar al Segundo Consort con laúdes.

En el caso contrario, si mientras Paolo II tocaba su primer laúd mantuvo aún el clave sosteniendo a Girolamo y también al laúd silencioso de su hermano [Figs. 31, 42 y 43] [114], entonces el *consort* intermedio — **1b** — existió y constituyó así una *segunda versión* de la misa fúnebre, esta vez sólo con cuatro voces y un laúd (su primer laúd), configurando de este modo el "sonido medieval" típico de los funerales en tiempos de Giorgione [115], aún cuando el clave siguiese presente si bien silencioso, o, dicho en clave manierista, "muerto".

[114] *Id.* Lafarga *et al* (2019c, p. 239).

[115] El gusto veneciano para la música en los funerales comenzó a mutar a bandas de violines a partir de la tercera década del *Cinquecento*. **§** Glixon (2003, p. 132).

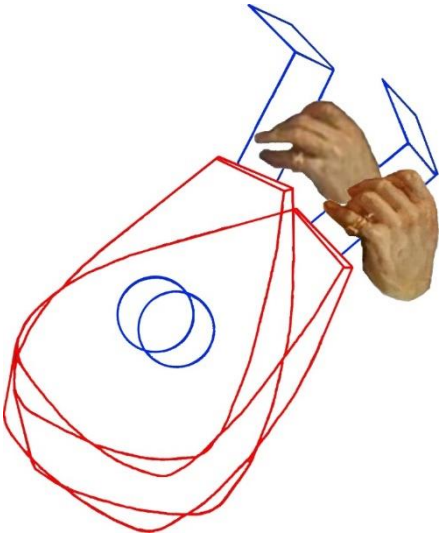


Figura 37. *Los dos laúdes de Paolo II laudista con sus respectivas manos: la de Benedetto (arriba) y la suya propia como Paolo III. © M. Lafarga.*

12. Ecos de laúdes para la misa fúnebre de Giorgione

El laudista del balcón superior y algunas de las "voces" que le acompañaban, aun siendo de los primeros diseños en ser acabados (como el propio Veronés al clave y su admirado Giorgione), descendió en bloque hasta su ubicación actual. La [Figura 38] muestra la ubicación de dos laúdes en origen y la que ocupó finalmente el único de ellos que permaneció visible tras el descenso.

Del mismo modo en que hemos ilustrado para otros elementos de la composición del Veronés, nuestro modelo relaciona esta circunstancia con la desaparición del clave de la escena central y con la presunta decisión de los hermanos Caliari y sus equipos, de hacer descender también la mesa de invitados, desde la posición a la que probablemente estaban destinados sobre la balaustrada hasta la que ocuparon finalmente en el lienzo acabado [116]. La distancia que separa ambos diseños (los dos balcones) es similar a la altura de la balaustrada y también a la del rectángulo que enmarca a los comensales de la mesa frontal: se puede observar con facilidad cómo la mesa frontal que acoge a Jesucristo no tiene una perspectiva coherente con el resto de la escena, y cómo carece de espacio físico real para sostener platos ni cubiertos.

[116] Nuestra conjetura: **§** Notas 8 y 12. Un boceto previo de la obra atribuido al Veronés, que obra en el Louvre, muestra esta misma disposición: Rearick (1992), p. 81. Lafarga & Sanz (en preparación).

Las pilastras, bien en su parte esférica central, bien en su *complemento* (el hueco circular que dejan dos consecutivas en su parte superior), son coherentes con una "doble" plantilla sobre la que ubicar los futuros retratos de los invitados. Quizá esta "brusca" mutación ya en los comienzos del lienzo — cuando los invitados aún no habían ocupado sus asientos, pero el Veronés, Giorgione, y los personajes con laúdes del balcón sí estaban acabados — pudiera tener relación con el vacío espacial que dejaba el clave ya ausente.

O quizá simplemente se atendió a que el balcón había sido pintado demasiado elevado, junto al borde superior del lienzo. En cualquier caso, dado que finalmente quedó más abajo en la escena definitiva, tuvo que descender necesariamente después de desmantelar el Primer Consort. Y puesto que no interfiere con el resto de la escena, pudo hacerlo tanto en este momento como en cualquier transformación posterior.

Nosotros creemos que los músicos que conformaban este pequeño conjunto acompañaban "en eco" — quizá siguiendo la práctica veneciana de los coros *spezzatti* [117] — la misa cantada que se ofrecía al maestro veneciano desaparecido en la escena central, y por ello hemos elegido al comienzo la cita de Eurípides y su "agradable música de laúdes" en las bodas [118].

---

[117] El "estilo policoral veneciano", muy apreciado también en Roma, distribuía varios coros en distintos puntos de las iglesias y basílicas (altar, naves laterales, coro, incluso en el cimborrio), acompañados cada uno de un pequeño *ensemble* instrumental. Bryant (1981). Fenlon (1989, pp. 113-114).

[118] *Eur. Her. 1.10.* Eurípides (1938). (Fila o Salamina, 484-80 – Pella, 406 a.C.).

Figura 38. *Ubicación elevada de los dos laúdes en el balcón original y distancia relativa en relación con el descenso que postulamos para la mesa central. © M. Lafarga.*

Figura 39. *Recreación del segundo consort y "primero" instrumental. El brazo izquierdo de Paolo II es el que no corresponde a este consort, pues impide que Benedetto sostenga su copa. En esta y en las dos siguientes (en rojo) se muestra la primera ubicación de su pierna izquierda cruzada, coincidente con el taburete actual, la que le correspondía en el Consort* ***1b****. © Jorge Camarero.*

Figura 40. *Diseños instrumentales para el Segundo Consort: el futuro brazo izquierdo de Benedetto pulsa trastes, y el futuro derecho de Tintoretto cuerdas, sobre el primer laúd del Veronés. El laúd de Tiziano es nuestra conjetura, en relación con el tránsito al siguiente consort. Se ilustran las dos ubicaciones para sus piernas cruzadas previas a la postura actual. © M. Lafarga.*

Figura 41. *Segundo Consort: torso y brazo izquierdo de Paolo son los de su hermano. Su laúd, el primero, correspondiente al consort intermedio (**1b**) que postulamos, entre la misa cantada con clave y el consort de laúdes. Se ilustra la posición actual de su pierna derecha junto con la de su izquierda cruzada de las formaciones previas a Ortiz. © M. Lafarga.*

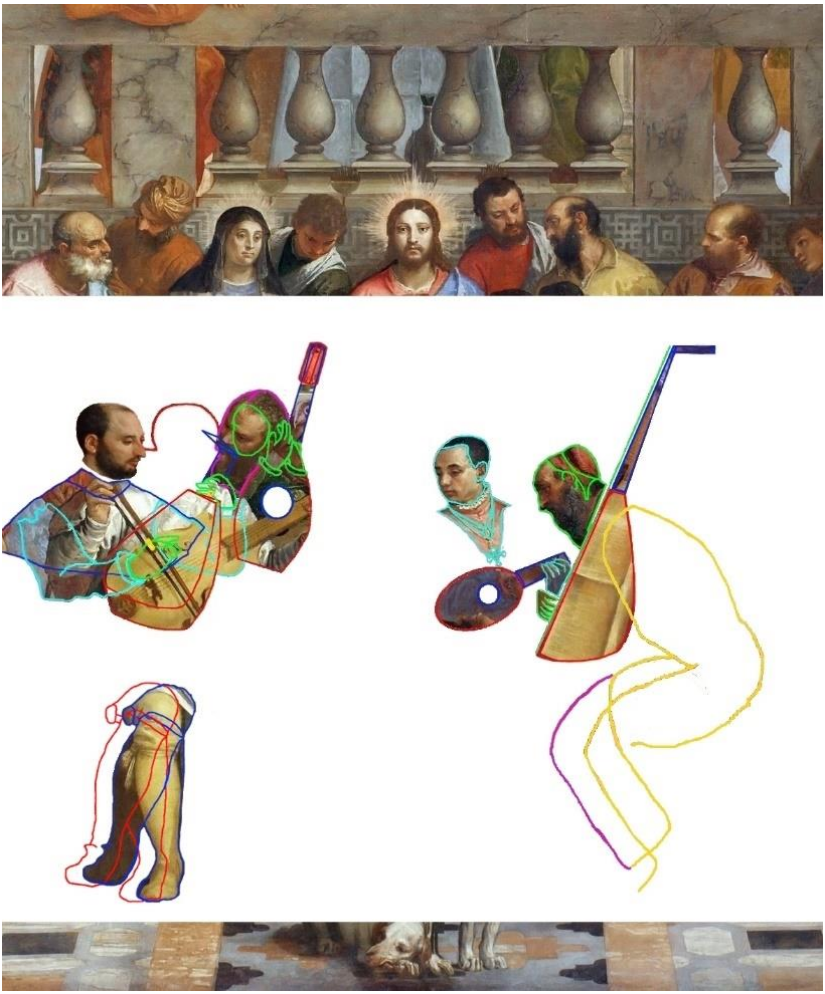


Figura 42. *Escena central de Las Bodas de Caná, mostrando la disposición del consort original. Se ilustran la mano izquierda de Paolo I clavecinista y, a la derecha, el brazo derecho de Benedetto, vaciado en blanco, estirado sobre el extremo del instrumento. © M. Lafarga.*

Figura 43. *Giorgio de Castelfranco y el consort original [119]: véase la Tabla al comienzo. El brazo izquierdo de Benedetto aún no existe en este momento, pues corresponde al primer laúd que consideró el Veronés para sí mismo, y por tanto tampoco la copa con el vino milagroso, mientras que el derecho está extendido hacia el clave. El laúd silencioso apoyado en el suelo y en la caja del teclado es nuestra licencia. © M. Lafarga.*

[119] Lafarga *et al* (2019c, p. 239); Lafarga & Sanz (2022a, en prensa).

***Figura 44 A**. Encaje de la mano izquierda de Tintoretto con la derecha de Tiziano: las falanges izquierdas de Tintoretto serán sus futuras falanges derechas para su segundo violín, y también para la viola soprano definitiva, en los Consort 4 y 5. Detrás de ellos se observa a dos pintores-músicos, quizá cantantes, con anillo de oro en sus manos izquierdas. © Jorge Camarero.*

Figura 44 B. *Los laúdes de Paolo II, en sus dos posiciones sucesivas, para el consort intermedio (**1b**) y el Segundo Consort, respectivamente. En el primero, su brazo derecho es el de Benedetto con la copa milagrosa, y en el segundo el suyo propio actual a la viola. El brazo derecho es común, y será más tarde el derecho de Tintoretto con el arco en su posición actual. © Jorge Camarero.*

Figura 44 C. *La rotación descendente del laúd y el brazo izquierdo de Paolo es la que permite a su hermano sostener la copa a partir de este momento. Este segundo laúd es el que realmente corresponde al Segundo Consort (laúdes) y primero instrumental. Las figuras ilustran también las dos posiciones sucesivas de sus antiguas piernas cruzadas. © Jorge Camarero.*

Figura 45. *Escena central de Las Bodas de Caná, mostrando el consort actual. Louvre, INV 142.*

Bibliografía

Antolini, Bianca Mª (1985). "Dalla Casa, Girolamo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 31 [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-dalla-casa]

Bassano, Peter (1994). "A second miracle at Cana: Recent musical discoveries in Veronese 's *Wedding Feast*", *Historic Brass Society Journal*, Vol. 6, pp. 11-23.

Boschini, Marco (1660). *La Carta del Navegar pittoresco. Dialogo Tra vn Senator venetian deletante, e vn professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare; Comparti In Oto Venti ...* Venezia, Vento V.

Boschini, Marco (1664). *La ricche minere della pittura veneziana, Seconda impressione con nove aggiunte*, Venecia. Reimpresión 1969.

Bryant, David (1981). "The cori spezzati of St Mark' s: myth and reality". *Early Music History*, Vol 1, pp. 165-186.

Cole, Bruce (1983). *The Renaissance Artist At Work: From Pisano To Titian*, Boulder, Icon Editions, Westview Press.

Euripides (1938). "Heracles". Vol I. En: *The Complete Greek Drama.* W.J. Oates and E. O' Neill (Eds.). E.P. Coleridge (Trans.). New York. Random House.

Faillant-Dumas, Lola (1992). "La plus grande radiographie réalisée au Louvre". In: *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 110-129.

Fenlon, Iain (1989). "Venice: Theatre of the World", Chap. 3 of The Renaissance: From the 1470s to the end of the 16th-century, Ian Fenlon ed., Cambridge, The Macmillan Press, Ltd, pp. 102-132.

Freedman, Richard (2012). *Music in the Renaissance. Western Music in Context. A Norton History*, New York, W.W. Norton and Co.

Glixon, Jonathan (2003). *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities 1260-1806*, New York, Oxford University Press.

Habert, Jean *et al.* (1992). *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux.

Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa, Navalón, Natividad & Alejano, Javier (2018). *El Veronés y Giorgione en concierto: Diego Ortiz en Venecia* (edición bilingüe *Il Veronese and Giorgione in concerto: Diego Ortiz in Venice*), Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-07020-6.

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2019a). *Las Bodas de Caná: la historia olvidada de un cuadro famoso*, (edición bilingüe *The Paolo Caliari 's Wedding at Cana: The forgotten History of a famous canvas*), Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-16255-0.

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2019b). "Veronese and Diego Ortiz at San Giorgio: Profane Painters and Musicians and Sacred Places". Bilingual Edition: Spanish-English. Paper presented at Lucca 's International Conference of *Music Patronage in Italy from the 15th to the 18th-Century*. Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, 16-18th November 2019. https://youtu.be/em2Cikj6Pd8.

Lafarga, Manuel, Alejano, Javier & Sanz, Penélope (2019c). "Diego Ortiz : Un maestro de capilla español en Las Bodas de Caná del Veronés", *Musica & Figura, Vol.* 6, pp. 43-64, (ilustraciones: pp. 238-243).

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2021a, en prensa). *Tintoretto, Grimani y Alessandro Vittoria. Artistas y patronos en Las Bodas de Caná, 1563*, (edición bilingüe *Tintoretto, Grimani and Alessandro Vittoria. Artists and patrons in The Wedding at Cana*), Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds.

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2021b, en prensa). *Giorgio de Castelfranco y la leyenda de Las Bodas de Caná del Veronés (1563)*, (edición bilingüe *Giorgio of Castelfranco and the legend of the Veronese 's Wedding at Cana (1563*), Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds.

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2022a, en prensa). *Una misa fúnebre para Giorgione en Las Bodas de Caná del Veronés (1563)*, Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds.

Lafarga, Manuel, Alejano, Javier & Sanz, Penélope (2022c). "Diego Ortiz en Venecia: un análisis organológico-musical de *Las Bodas de Caná* del Veronés, 1563", Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds., (en preparación).

Lasocki, David & Prior, Roger (1985). *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*, London, Routledge.

Lasocki, David & Prior, Roger (1985). "Emilia Bassano and Alphonso Lanier", Capítulo 7 de *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*, London, Routledge.

Lasocki, David (1986). "The Bassanos - Anglo-Venetian and Venetian ", *Early Music*, Vol. 14, No. 4 (Nov.), pp. 558-560.

Myers, Herbert (2007). "Recorder". En: *A Performer 's Guide to Renaissance Music*, Jeffery Kite-Powell ed, Indiana University Press, Publications of the Early Music Institute, pp. 55-70.

Prior, Roger (1979). "The Bassanos of Tudor England", *Jewish Chronicle,* Literary Supplement, 1/6/1979, pp. 1-2.

Prior, Roger (1985). "Was Emilia Bassano the Dark Lady of Shakespeare 's Sonnets?", Capítulo 8 de *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*, London, Routledge.

Randel, Dan (1997). *Diccionario Harvard de Música*, D. Randel ed., Madrid, Alianza Editorial.

Rearick, W. Roger (1992). "Le dessing du Louvre". In: *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 79-88.

Salinger, Margaretta (1946). "Veronese 's portrait of the sculptor Alessandro Vittoria", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Summer, pp. 7-14.

Segre, Renata (2011). A rare document on Giorgione, *The Burlington Magazine*, 153, pp. 383-386.

Vasari, Giorgio (1568). *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, Fiorence, Giunti ed, 2nd ed.

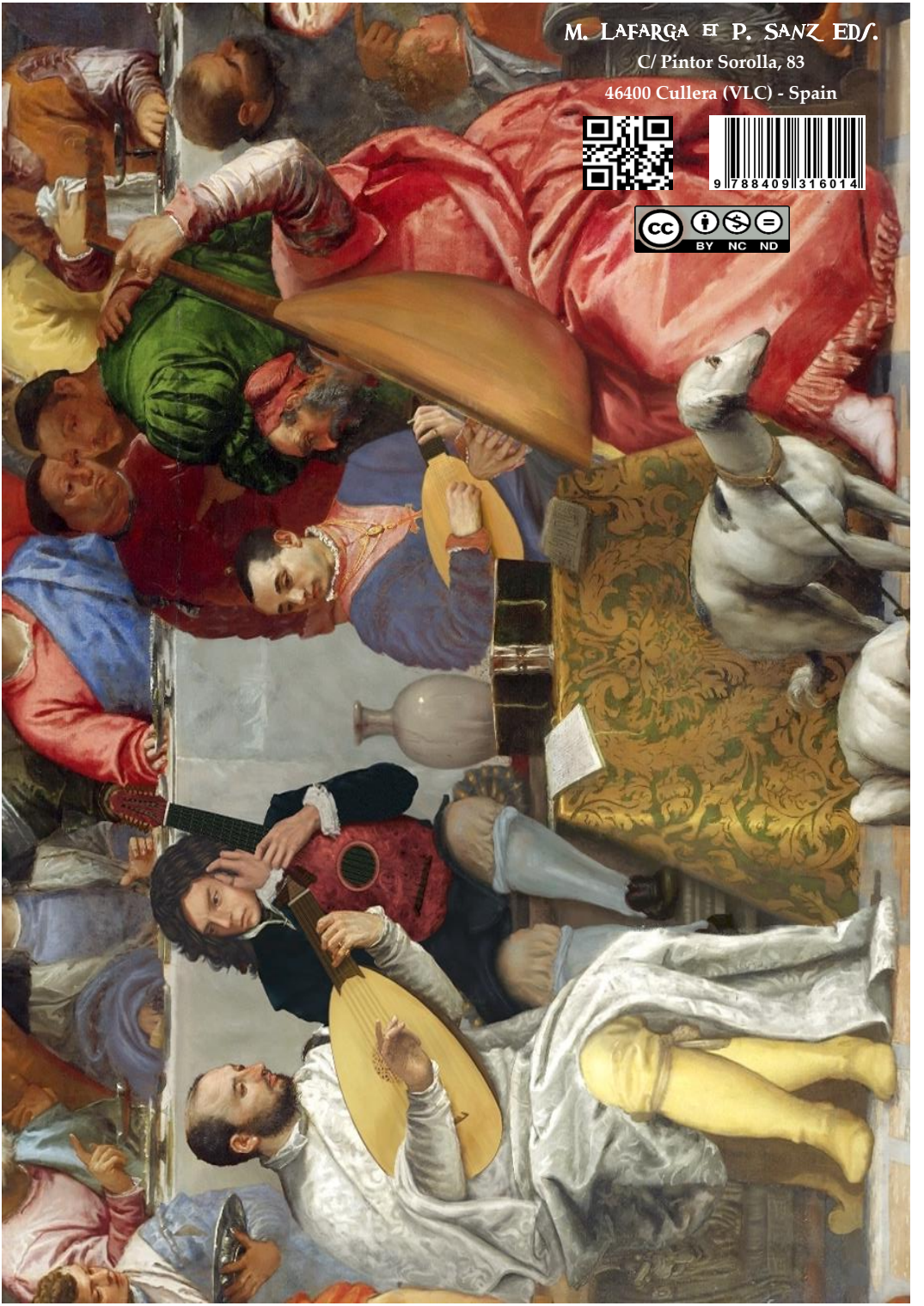
Conferencias Multimedia

Diego Ortiz en Venecia: Il Veronese en concierto / Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" / Alicante, Mayo 2017: https://youtu.be/FAP6DcL4wr8

Los laúdes perdidos del Veronés: el 2ª Consort de Las Bodas de Caná / Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" / Alicante, Noviembre 2018: https://youtu.be/4BEKx3-wi-k

Diego Ortiz y Giorgione en concierto. Abades, músicos y patronos / Conservatorio Profesional de Música "Rafael Talens" / Cullera, Abril 2019: https://youtu.be/4ilqH6LRjPk

Veronese and Diego Ortiz at San Giorgio Maggiore / Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini / Lucca (Italia), Noviembre 2019: https://youtu.be/em2Cikj6Pd8



M. Lafarga et P. Sanz eds.
C/ Pintor Sorolla, 83
46400 Cullera (VLC) - Spain

9 788409 316014

BY NC ND

View publication stats